

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO PAULO
ESCOLA DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

FABIANA FANGANIELLO

**TRAVESSIA E TRANSGRESSÃO NA OBRA *O AMANTE*,
DE MARGUERITE DURAS**

GUARULHOS

2018

FABIANA FANGANIELLO

**TRAVESSIA E TRANSGRESSÃO NA OBRA *O AMANTE*,
DE MARGUERITE DURAS**

Dissertação de mestrado apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade
Federal de São Paulo como requisito parcial para obtenção
do grau de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Markus Volker Lasch

GUARULHOS

2018

Fanganiello, Fabiana.

Travessia e Transgressão na obra *O Amante*, de Marguerite Duras.
– Guarulhos, 2018.

112f.

Dissertação de mestrado (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de São Paulo, Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2018.

Orientador: Prof. Dr. Markus Volker Lasch

Título em inglês: Traverse and Transgression in the work *The Lover*, by Marguerite Duras.

1. Marguerite Duras. 2. O Amante. 3. Repetição. 4. Memória.

FABIANA FANGANIELLO

**TRAVESSIA E TRANSGRESSÃO NA OBRA *O AMANTE*,
DE MARGUERITE DURAS**

Dissertação de mestrado apresentada ao
programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade
Federal de São Paulo como requisito parcial para
obtenção do grau de Mestre em Letras. Orientador:
Prof. Dr. MarkusVolkerLasch

Aprovado em: __/__/__

Prof. Dr. MarkusVolkerLasch
Universidade Federal de São Paulo (EFLCH/UNIFESP)

Profa. Dra. Flávia X. Trocoli da Silva
Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

Profa. Dra. Ana Cláudia Romano Ribeiro
Universidade Federal de São Paulo (EFLCH/UNIFESP)

Suplente:

Profa. Dra. Sueli Ayres Pontes
Universidade Federal do Recôncavo Baiano (UFRB)

A Duras

Agradecimentos

Meus agradecimentos ao meu orientador, Prof. Dr. MarkusVolkerLasch, por ter permanecido comigo durante essa longa travessia. Aos meus pais, Adelaide dos Santos Fanganiello e WladimirFanganiello, que suportaram, firmes, a minha ausência e a minha distância. À amiga Amires Simão Banduk, por ter acalmado meu coração em tantos momentos conflituosos. Ao Antônio Lauro, pela ajuda sempre generosa. E às minhas gestoras, da EMEF Paulo Carneiro, Cíntia Castro e Glaucia Helena, pelo incentivo e pela paciência.

RESUMO

Em *O Amante* (*L' Amant*, 1984), Marguerite Duras retorna a seus temas mais obsessivos, como a infância pobre e os triângulos amorosos, para narrar a história de amor entre uma adolescente branca e um rico jovem chinês, na Indochina do início do século XX. Ponto fulcral do livro, ao qual a narradora volta insistentemente, é a cena em que conhece seu amante, durante uma travessia de balsa pelo rio Mekong. Esta dissertação tem como objetivo analisar os sentidos implicados na repetição dessa cena a partir da observação dos movimentos de travessia, transgressão e vagar a esmo, que se organizam, no tecido narrativo, pela construção do tempo, do espaço, da memória e do texto literário de Duras. Propomos uma análise das representações da memória à luz dos postulados freudianos acerca das relações entre repetição e memória, considerando, para tal fim, o que Aleida Assmann chamou de “metáforas do lembrar”, que englobam, entre tantas, a “Escrita”, a “Imagem”, o “Corpo” e os “Locais”.

RÉSUMÉ

Dans *L'Amant* (1984), Marguerite Duras revient sur ses thèmes plus obsessionnels, tels que la pauvre enfance et les triangles amoureux, pour raconter l'histoire d'amour entre une adolescente blanche et un riche Chinois en Indochine au XX^{ème} siècle. Le point clé du livre, auquel la narratrice revient avec insistance, est la scène où elle rencontre son amant lors d'une traversée du Mékong. Cette thèse vise à analyser les significations implicites dans la répétition de cette scène à partir de l'observation des mouvements de croisement, de transgression et d'errance, organisés dans le tissu narratif par la construction du temps, de l'espace, de la mémoire et du texte littéraire de Duras. Nous proposons une analyse des représentations de la mémoire à la lumière des postulats freudiens sur les relations entre la répétition et la mémoire, en considérant, à cet effet, ce qu'Aleida Assmann appelait «métaphores du souvenir», parmi lesquelles “l'Écriture”, “l'Image”, le “Corps” et les “Lieux”.

SUMÁRIO

| | |
|---|-----|
| Introdução | 10 |
| Capítulo 1 – A travessia e seu papel fundamental em <i>O Amante</i> | 15 |
| 1.1. A travessia como representação da memória | 18 |
| 1.2. As travessias: espaço e memória | 29 |
| 1.3. Tempo | 40 |
| 1.4. Os planos narrativos | 45 |
| Capítulo 2 – Transgressão como forma de sobrevivência | 51 |
| 2.1. As relações interpessoais | 53 |
| 2.2. Papel e imagem “femininos” | 71 |
| 2.3. A escrita como transgressão | 76 |
| Capítulo 3 – Pelas vagas da memória | 80 |
| 3.1. Memória | 83 |
| 3.2. Espaço | 99 |
| 3.3. Discurso | 103 |
| Referências Bibliográficas | 108 |

Introdução

O aparecimento dos *Cadernos da guerra e outros textos* (2006), de Marguerite Duras, lançou questões relativas à obra da escritora francesa que contribuíram para a discussão acerca da constituição de sua escritura. O trabalho de elaboração textual mostrou ser de atenta formalização estilística, característica que marcaria toda a sua obra (BOGAERT & CORPET, 2006). Os cadernos dos armários azuis também apresentam farto material no que concerne à biografia de Duras, inclusive com detalhamento de passagens importantes de sua vida, como a iniciação sexual na adolescência, acontecimentos centrais de sua trajetória, como aqueles relatados no livro *A dor*, além de conteúdos e referências a personagens que conhecemos em livros como *Barragem contra o Pacífico* e *O Amante*.

É principalmente neste último romance, e debruçando-se numa parte dos conteúdos que aparecem nos *Cadernos*, que o estilo da autora – marcado, em suas primeiras décadas, por uma prosa ausente de experimentalismo, seguidora da tradição francesa da clareza textual (PERRONE-MOISÉS, 1966) – “apreende de imediato o íntimo através de um prisma literário” (BOGAERT & CORPET, 2009, p. 14). Soma-se a isso uma exploração poética da língua, em que abundam imagens e sensações, tornando-se essas páginas um dos seus livros mais conhecidos, inclusive para o público brasileiro (CORREA, 2013).

O Amante realmente parece destacar-se na longa carreira literária de Duras, devido ao enorme sucesso junto ao público, o que pode sugerir, à primeira vista, que a escritora, já com 70 anos, tinha cedido aos apelos de literatura de massa, a despeito da fama de escritora hermética e cult, admirada por intelectuais como Maurice Blanchot e Jacques Lacan. Além disso, as diversas referências a obras anteriores presentes no livro certamente contribuíram para que a imprensa e a uma parte da crítica disseminassem a ideia de que se tratava de um livro autobiográfico, classificação que a própria Duras manipulou nas várias entrevistas que concedeu à época de publicação do livro, não sem povoá-la de duplicidades e contradições, já que, em alguns momentos apontou certa identificação do enredo do livro com sua biografia, outras vezes negou essa condição, declarando que o que estava em primeiro plano era o trabalho da sua escrita literária (SEABRA, 2008).

Publicado em 1984, *O Amante* já ultrapassou a marca dos 2 milhões de exemplares vendidos ¹, dentro e fora da França, e rendeu à autora o prestigiado Prêmio Goncourt. Em 1992, foi adaptado para o cinema por Jean-Jacques Annaud, sem o aval de Duras, que, em resposta, escreveu *O Amante da China do Norte*, numa tentativa de mostrar como o livro deveria ter sido filmado.

A história a ser contada não é nova: *O Amante* retoma outro romance de Duras, *Barragem contra o Pacífico*, de 1950, seu primeiro sucesso editorial, que inaugurou alguns dos temas mais revisitados pela autora, como a infância pobre, o passado vietnamita, as relações amorosas, a melancolia, a morte e o exílio. Neste pequeno livro (142 páginas), uma narradora, já idosa, sob o impacto que um observador lhe faz acerca da aparência do seu rosto, relembra um momento da sua adolescência, quando conheceu um jovem chinês que se tornou seu amante, durante uma travessia de balsa pelo rio Mekong, na Indochina do início do século XX. A partir dessa cena, muitas vezes retomada ao longo da narrativa, a narradora vai rememorando o ambiente familiar, formado pela mãe – o pai já era falecido – e por dois irmãos, cuja convivência era ditada pela violência do irmão mais velho, a relação muito próxima com o irmão mais novo e o misto de amor e de ódio que a ligava à mãe. Esse quadro se agravou principalmente depois que a vida financeira da família mergulhou em profunda dificuldade, dada a aquisição, por parte da mãe, de terras inférteis à beira do oceano Pacífico, já que constantemente invadidas pela água salgada. O fato levou à ideia da construção de uma barragem para proteger as terras que deveriam ser cultiváveis, tentativa que se mostraria totalmente inútil e consumiria as economias da família. Além desse núcleo e da iniciação amorosa, as lembranças também retomam a ida à França, num grande navio, ao final do livro. Essa última travessia narrada no livro marca a separação da família e a perda da experiência do amor, uma vez que é somente nesse momento que a narradora acaba confessando estar apaixonada pelo jovem chinês, cujo nome nunca é citado em ponto algum do texto.

Se pensarmos na biografia de Duras, e acrescentarmos algumas das declarações feitas por ela depois da publicação do livro, podemos entender o interesse pelas leituras de perspectiva biográfica (ARMEL, 1991; ADLER, 1998). Por outro lado, houve também análises que se contrapuseram a essa posição, chamando a atenção para a

¹ Segundo dados de *Les Éditions de Minuit*: <http://www.leseditionsdeminuit.fr/livre-%E2%80%99Amant-1608-1-1-0-1.html>. Último acesso em 06 de maio de 2018.

transgressão do pacto autobiográfico posto em prática no texto (PARAISO, 2001; PINTHON, 2009), o que levou alguns estudiosos da sua obra a falar em *autoficção* (LOIGNON, 2003; BAHIENSE, 2010; STARLING, 2015). Além disso, na última década, podemos identificar uma pluralidade de perspectivas de leitura que propõem novos horizontes de análise acerca não só d' *O Amante*, mas também de toda a obra durasiana (PINTHON, 2009; CORREA, 2013; FURTADO & TROCOLI, 2013; BRANCO, 2016; LASCH, 2016).

Essa questão acentua uma das características da obra de Marguerite Duras: a transgressão, tanto no nível formal² - embora isso seja mais intenso nas suas últimas produções -, quanto no nível temático, enfocando, no caso dessa obra em especial, aspectos como o incesto, o trauma e a loucura. Se, por um lado, é de fato da sua experiência pessoal que a autora retira alguns dos pontos centrais que marcam a sua obra, por outro, é a literatura que projeta reflexos na vida. Além dos temas já citados, Duras trata também da vida em família, da repatriação, da militância política e da própria atividade literária. Desses conteúdos, “a escritora conseguiu extrair um esplendor artístico que se refletiu em sua própria pessoa, transformada, no fim da vida, em personagem enigmática, quase de ficção” (PERRONE-MOISÉS, 2012, p. 103).

Marguerite Duras é, na verdade, o pseudônimo de Marguerite Donnadiou. A ideia de Duras veio do nome de uma pequena cidade, na região da Aquitânia, chamada Duras, onde seu pai possuía uma propriedade. Entretanto, Duras não nasceu na França, mas em GiaDinh, localidade periférica de Saigon, no Vietnã, que, em 4 de abril de 1914, data de nascimento da escritora, ainda se chamava Indochina. Seus pais, franceses de origem, são Henri Donnadiou, um professor de matemática, e Marie Legrand, professora de educação básica, os quais, juntos aos outros dois filhos do casal, Pierre e Paul, formam o núcleo familiar que será obsessivamente explorado pela autora em suas obras. Em 1921, após a morte de Henri Donnadiou, Marguerite retorna, ainda menina, à França, onde fica com o restante da família por quase dois anos, na terra natal do pai, Lot-et-Garonne. De volta à Indochina, Marguerite passa a infância e a adolescência ao lado da mãe e dos dois irmãos. Somente em 1932, a escritora se transferirá para França, onde permanecerá até o dia de sua morte. Em território francês, Duras estudou Direito e Ciência Política, na Sorbonne, onde se formou em 1938. Em 1939, casou-se com Robert

²Como atestam a discussão sobre *O Amante*, que apontamos no início do texto, e também o fato de a sua obra apresentar íntimo diálogo com outras linguagens, como o cinema e o teatro.

Antelme. Com a deportação do marido a um campo de concentração, a escritora aliou-se à Resistência Francesa, oferecendo abrigo a membros perseguidos pelo nazismo. Também nessa época, filiou-se ao Partido Comunista, do qual foi excluída em 1950. Mesmo distante do partido, a autora definiu-se como de esquerda até sua morte. Em 1947, casou-se novamente, com DyonisMascolo. Algumas décadas depois, participou das ações revolucionárias dos estudantes e escritores da Sorbonne no Maio de 1968. Os anos de 1970 foram especialmente profícuos, com a autora dedicando-se também ao cinema e ao teatro. Durante a década de 1980, sua atividade artística não esmoreceu, mas foi impactada pelos problemas de saúde ligados ao alcoolismo. Ironicamente, foi justamente o período em que a autora gozou de amplo reconhecimento, sobretudo depois do recebimento do Prêmio Goncourt. Embora tenha se casado duas vezes, foi ao lado do jovem Yann Andrea, 38 anos mais novo que ela, que a autora terminou seus dias, vindo a falecer em Paris, a 3 de março de 1996.

A vasta e diversificada produção da autora iniciou-se com a publicação de *Lesimpudents*, romance de 1943, que foi publicado pela Editora Plon, depois de ter sido recusado por outras várias editoras, inclusive a prestigiada Gallimard. Duras, porém, não desistiu diante das dificuldades de publicação e conquistou, finalmente, reconhecimento mais amplo da crítica e do público com o aparecimento de *Barragem contra o Pacífico*, em 1950. O sucesso desse romance lhe trouxe também o conforto financeiro que lhe deu condições de dedicar-se à carreira de escritora, enveredando inclusive por outras linguagens, como o jornalismo, o teatro e, sobretudo, o cinema. Em mais de 50 anos de produção, são mais de vinte romances, doze peças de teatro, mais de dez roteiros para filmes, dezenas de artigos para jornais, além de muitas entrevistas que se tornaram livros. É digno de nota também que a atividade da autora no cinema não se restringiu à produção de roteiros, mas se estendeu também para a direção, tendo ela dirigido cerca de 20 filmes (ROY, 2010).

Um árduo desafio que se impõe aos estudiosos de Duras é eleger perspectivas de análise diante da diversidade e da vastidão do conjunto de sua obra. Assim, é possível encontrar a adoção dos mais diversos pontos de vista na análise das suas produções. Há os estudos que tratam de questões temáticas, abarcando, entre outros tantos assuntos, o exotismo, a loucura, a melancolia e o triângulo amoroso, os estudos que analisam as peculiaridades de sua escritura ou aqueles que se dedicam aos chamados “ciclos”, como, por exemplo, o ciclo da Índia, formado pelos romances *O arrebatamento de Lol V.*

Stein³ (1964), *O vice-cônsul* (1965), *O amor* (1971), *La femmeduGange* (1937) e *Sonnom de VenisedansCalcuttadésert* (1976).

Um outro ciclo, conhecido como ciclo da Indochina, interessa-nos mais intimamente, pois o romance que nos serve de *corpus* de análise, *O Amante*, faz parte dele, assim como *Barragem contra o Pacífico* (1950), *L'Éden-cinéma*(1977) e *O Amante da China do Norte* (1991). Não vamos, no entanto, filiar o estudo que se pretende fazer aqui a uma ou algumas dessas perspectivas que acabamos de expor. Escolhemos, buscando outro caminho de interpretação, tratar de uma questão que se mostrou um traço marcante na obra *O Amante*: a insistente e obsessiva repetição da cena que retrata o momento da travessia do rio Mékong, no dia em que a narradora conheceu o rico chinês que será seu amante, imagem essa que parece ser o ponto de partida para o desdobramento das outras lembranças que formam o conjunto das memórias que a narradora desenvolve ao longo da narrativa. Interessa-nos, pois, analisar como o romance é construído a partir dessa cena. Ou seja, nossa análise se filia a uma fortuna crítica que prioriza a observação da materialidade do texto (MOURÃO, 1998; MELLO, 1989).

O trabalho tem, portanto, como objetivo analisar os sentidos implicados na repetição dessa cena, a partir da observação dos movimentos de travessia, de transgressão e do vagar a esmo, que se organizam, no tecido narrativo, pela construção do tempo, do espaço, da memória e do texto literário de Duras. Propomos, neste âmbito, uma análise das representações da memória à luz dos postulados propostos por Freud (2010; 2016) acerca das relações entre repetição e memória, e do que Assmann (2011) chamou de “metáforas do lembrar”, que compreendem, dentre tantas, a “Escrita”, a “Imagem”, o “Corpo” e os “Locais”. Nesse sentido, os movimentos de travessia, transgressão e vagar a esmo moldam a insistência da narradora em retornar à cena fundamental na balsa sobre o Mékong e se encontram representados em diferentes planos da obra. Assim, cada capítulo que compõe esta dissertação discutirá cada um destes três movimentos.

O movimento de travessia será estudado a partir da sua representação como metáfora da memória, dos seus sentidos atrelados aos espaços, que se relacionam com a representação das experiências de limiar (GAGNEBIN, 2014), dos tempos percorridos pela narradora e na materialidade do texto, com a escrita fragmentária e os planos

³ Também traduzido como *O deslumbramento de Lol V. Stein*, embora o termo *arrebatamento* seja o preferido pelos estudiosos da autora.

narrativos sobrepostos que caracterizam o romance. O segundo movimento, o de transgressão, será estudado a partir de sua representação em diversos aspectos do texto: na narradora, que se relaciona com um nativo, na figura da mãe, que enfrenta revezes financeiros e familiares, devido, principalmente, à invasão das terras inférteis da família pelo Oceano Pacífico, e nas relações entre as personagens, vividas sob o impacto do transbordamento das emoções. O vagar a esmo, último movimento, será estudado com base na sua possível associação à natureza imprevisível da memória, que se realiza pelo estabelecimento de ambiguidades que forçam o leitor a compartilhar com a narradora a vaguidade construída ao longo da narrativa.

Escolhemos a tradução de Denise Bottmann, de 2012, para a tradução das citações do romance. Registra-se, porém, que há outra tradução para o português feita por Aulyde Soares Rodrigues, em 1985.

Capítulo 1 – A travessia e seu papel fundamental em *O Amante*

Doze vezes revisitada ao longo da narrativa, a cena da travessia de balsa pelo rio Mekong, no dia em que a narradora conhece o jovem chinês que se tornará seu amante, é o acontecimento a partir do qual, por via de uma narrativa fragmentada, a narradora retoma uma parte da sua adolescência em *O Amante*. Para além dos retornos a essa cena, uma das estratégias para revisitar a imagem da travessia, ou mesmo prolongar seus significados, parece ser a de produzir ecos da palavra *traversée* pelo emprego da mesma e de palavras que lhe são derivadas, como também daquelas expressões que possuem parentesco de sentido, marcando, assim, em diversos momentos da narrativa, o papel fundamental que a travessia de balsa apresenta na constituição do enredo e do próprio texto:

Que je vous dise encore, j'ai quinze ans et demi.
C'est le passage d'un bac sur le Mékong.
L'image dure pendant toute la traversée du fleuve.

J'ai quinze ans et demi, il n'y a pas de saisons dans ce pays-là, nous sommes dans une saison unique, chaude, monotone, nous sommes dans la longue zone chaude, de la terre, pas de printemps, pas de renouveau. (DURAS, 2009. p. 11) ⁴

L'histoire d'une toute petite partie de ma jeunesse je l'ai plus ou moins écrite déjà, enfin je veux dire, de quoi l'apercevoir, je parle de celle-ci justement, de celle de la traversée du fleuve. (p. 14) ⁵

(...) Elle aurait pu exister, une photographie aurait pu être prise, comme une autre, ailleurs, dans d'autres circonstances. (...) Elle n'aurait pu être prise que si on avait pu préjuger de l'importance de cet événement dans ma vie, cette traversée du fleuve. (p. 16-17) ⁶

C'est un lieu irrespirable, il côtoie la mort, un lieu de violence, de douleur, de désespoir, de déshonneur. Et tel est le lieu de Cholen. De l'autre côté du fleuve. Une fois le fleuve traversé. (p. 93) ⁷

Nesses exemplos, é possível identificar várias referências à ideia implicada no significado de travessia, que recuperam tanto o sentido do ato de atravessar uma determinada distância, quanto o de um caminho longo a ser percorrido (HOUAISS, 2001). A esses significados, *Le Petit Robert* (2010, p. 2611) acrescenta a ideia de passagem. Além do substantivo *traversée*, aparecem nesses trechos, e se multiplicam pelo livro, os substantivos *passage* (que, como vemos, liga-se ao significado de travessia), *voyagee*, considerando o contexto da história narrada, as menções ao *fleuve*; o numeral *quinze ans et demi* (que reforça a ideia de que a narradora está atravessando a adolescência) e o particípio *traversé*.

Outro ponto que ilustra essa questão é a presença do sintagma nominal *traverséedu fleuve*, que aparece em três dos quatro excertos citados, anunciando a centralidade que a travessia sobre o rio Mekong apresenta no conjunto dos fatos narrados em *O Amante*.

⁴ Permitam-me dizer, tenho quinze anos e meio.

Uma balsa desliza sobre o Mekong.

A imagem permanece durante toda a travessia do rio.

Tenho quinze anos e meio, esse país não tem estações, vivemos numa estação só, quente, monótona; vivemos na longa zona quente da terra, sem primavera, sem renovação. (p. 08)

⁵ A história de uma minúscula parte da minha juventude, já a escrevi mais ou menos, enfim, quero dizer, dei-a perceber; falo justamente dessa parte, a da travessia do rio. (p. 11)

⁶ Poderia ter existido, poderiam ter tirado uma foto, como qualquer outra, em outro lugar, em outras circunstâncias. (...) Ela só poderia ter sido tirada se fosse possível prever a importância daquele acontecimento em minha vida, aquela da travessia do rio. (p. 12)

⁷ É um lugar irrespirável, beira à morte, um lugar de violência, de dor, de desespero, de desonra. E tal é o lugar de Cholen. Do outro lado do rio. Uma vez atravessado o rio. (p. 65)

Com esses apontamentos, queremos mostrar que a insistência da narradora no retorno a essa cena não se restringe em narrá-la diversas vezes, mas se realiza também nas sutilezas de composição das imagens e de escolha vocabular. Podemos perceber a intencionalidade dessas escolhas contaminando o tecido narrativo através das múltiplas referências à cena da balsa que produzem uma atualização desse conteúdo, que, se está no enredo, faz-se presente, ao mesmo tempo, na sonoridade das palavras que o constroem. Nesse sentido, é sintomático que muitos estudiosos da obra de Duras chamem atenção para a prosa altamente musical da autora ⁸ (FINGERMAN, 2014; PERRONE-MOISÉS, 2012; MELLO, 1989), cuja força parece estar também na escolha lexical que compõe as referências à travessia no texto d’*O Amante*. Também Fingerman (2014), ao estudar o fenômeno da repetição na obra durasiana, chama atenção para “o uso da repetição na frase, no texto, na obra para fazer repercutir, antes de tudo, o que não faz sentido, mas insiste como a musicalidade dessa fala/escrita” (p. 38).

Segundo Armel (1991), a própria Marguerite Duras sinalizou a importância da cena da travessia de balsa ao referir-se a ela como uma fotografia jamais tirada, uma imagem nunca registrada, exatamente como relata a narradora no terceiro excerto que selecionamos como exemplo. Essa pesquisadora ainda nos esclarece que, antes de lançar *O Amante*, o projeto da autora francesa era produzir um álbum de fotografias, acrescido de alguns textos. Entretanto, quando o livro começou a configurar-se como uma narrativa, o título escolhido a princípio foi *L’imageabsolu* (A imagem absoluta), em explícita referência, a nosso ver, à cena de travessia de balsa pelo rio Mekong. De forma sutil, a narradora trata dessa questão ao mencionar a ausência de uma fotografia que pudesse invocar os fatos que se propõe a buscar na memória. Se houvesse uma, ela cumpriria a função de “representar um absoluto”:

C’est au cours de ce voyage que l’image se serait détachée, qu’elle aurait été enlevée à la somme. Elle aurait pu exister, une photographie aurait pu être prise, comme une autre, ailleurs, dans d’autres circonstances. Mais elle ne l’a pas été. L’objet était trop mince pour la provoquer. Qui aurait pu penser à ça ? Elle n’aurait pu être prise que si on avait pu préjuger de l’importance de cet événement dans ma vie, cette traversée du fleuve (...) C’est à ce manque d’avoir

⁸ Mello (1989) define o texto durasiano como uma partitura musical, dada a repetição de temas e situações, assim como de frases e expressões, em que a sintaxe está subordinada a “uma construção melódica, uma quase melopeia, fortemente ritmada” (p. 153).

été faite qu'elle doit sa vertu, celle de représenter un absolu (...). (p. 16-17)⁹

Assim, considerando a relevância dessa cena, trataremos, neste capítulo, do movimento da travessia, representado, no romance, pela construção da memória, do espaço, do tempo e da própria escrita durasiana.

1.1. A travessia como representação da memória

Em *O Amante*, a representação do fluxo da memória encontra na cena da travessia de balsa uma imagem imediata e uma sugestiva analogia referente ao seu funcionamento, posto que a narradora se propõe a percorrer fatos passados, levada pela força da correnteza de lembranças, tal qual um barco ao deslizar por um rio em direção a outra margem. Ao realizar-se dessa forma, o texto durasiano acaba por transformar-se ele mesmo em uma travessia, que, no caso d' *O Amante*, se inicia no fim da infância da narradora, na Indochina colonial do início do século XX, para culminar na velhice, confortavelmente vivida na França, momento em que ela se propõe a retratar (e *atravessar*) todo esse percurso.

Ao pesquisar sobre os modos de recordação, ainda que seu campo de estudo seja o das manifestações da memória cultural, Assmann (2011) entende que a memória individual é constituída por planos. Dentre esses, o que está disponível, que a estudiosa denomina de consciente, seria aquele que abriga as lembranças que são acessadas a qualquer momento pelo indivíduo e em relação às quais ele constrói sua autoimagem. Um outro plano seria aquele onde se localizam elementos heterogêneos, que podem caracterizar-se por serem improdutivos ou por estarem fora do alcance da memória em razão do conteúdo doloroso que portam, sendo, por consequência, afastados para os recantos mais profundos da memória. Quando o indivíduo, por necessidade ou por ser

⁹ É no curso dessa viagem que a imagem teria sido destacada, subtraída do conjunto. Poderia ter existido, poderiam ter tirado uma foto, como qualquer outra, em outro lugar, em outras circunstâncias. Mas não tiraram. O objeto era miúdo demais para tanto. Quem iria pensar nisso? Ela só poderia ter sido tirada se fosse possível prever a importância daquele acontecimento em minha vida, aquela da travessia do rio. (...) É a essa falta de ter sido registrada que ela deve sua virtude, a de representar um absoluto (...). (p. 12-13)

estimulado a fazê-lo, consegue selecionar esses conteúdos latentes e os interpreta à luz da sua experiência pessoal, que pode ser, em última instância, coletiva também, certamente eles são reorganizados em forma de histórias que instauram relações de sentido que iluminam seu percurso. É nesse sentido que a autora alemã explica que “a memória produz sentido, e o sentido estabiliza a memória. É sempre uma questão de construção, uma significação que se constrói posteriormente” (p. 149).

O discurso da memória, como o entende Assmann, organizado em função das lembranças, obedecendo ao ritmo específico de recordações que ora se confirmam, ora se negam, está presente em *O Amante*. Porém, a peculiaridade da memória que vemos construída nele está no fato de que a ela se liga, imediatamente, a questão da repetição. Mais do que as dificuldades implicadas na configuração vacilante da memória ao se propor narrar fatos já muito distantes no tempo, e, particularmente em *O Amante*, no espaço, é o fato de repetir a narração da mesma cena que está elevado ao primeiro plano no texto de Duras.

Também Freud (2010), ao discutir a natureza da memória, entende que uma recordação completa não é possível, estando a memória mais sujeita a processos de substituição simbólica do que de reconstituição integral do fato que se tenta recordar. Não se trata, portanto, de lembrar fatos empíricos, mas sim de trazer à tona registros de uma realidade psíquica que estão sob a égide de uma série de representações oriundas do inconsciente, em que se colocam fantasias, processos de busca de novas significações que residem na tentativa de justificar um fato da vida íntima do indivíduo.

A outra face desse comportamento é o esquecimento, que igualmente se coloca distante de qualquer controle por parte do indivíduo. É também Assmann que nos relembra que, na reconstrução de uma recordação, o esquecimento é parte integrante do processo. Como forma de proteção, certos conteúdos psíquicos são esquecidos, ou, nos termos freudianos, recalçados. Entre lembrar e resistir a essas lembranças, o indivíduo as substitui por outros conteúdos e/ou imagens, como um tipo de mecanismo de defesa que seja capaz de lidar com uma vivência carregada de afeto intenso e desagradável, em relação à qual não se possui formas ou instrumentos de controle e de contenção. A essa questão, liga-se a repetição. Para Freud (2016), o indivíduo repete uma lembrança não porque a recorda, mas porque essa é forma através da qual pode expressar-se como ação (ou ato) justamente aquilo que não pode ser lembrado. Nesse sentido, repetir é uma forma de recordar.

Pela ótica de Freud, a compulsão à repetição está relacionada com a ideia de que o indivíduo reproduz certos elementos de um conflito passado variando as formas a partir das quais permanece nesses retornos (LAPLANCHE & PONTALIS, 1997). Repetir cumpriria, assim, um impulso gerador de satisfação – porque evita reviver a experiência da dor –, conectando-se ao princípio do prazer, que retiraria do horizonte psíquico qualquer sensação desagradável ou penosa de fatos anteriores cuja lembrança o indivíduo não pode suportar. A partir dessa conjugação, repetir seria a forma a partir da qual se identificaria um conteúdo repellido que continua vivo, mas que não pode materializar-se em forma de discurso, por exemplo. Por outro lado, a necessidade da repetição poderia também retomar a questão da pulsão de morte, em que se manifestaria um desejo de retorno ao estado anterior aos fatos ou sentimentos que o indivíduo não pode suportar, ou, nas palavras de Laplanche & Pontalis, ao estado de ausência de excitações, buscado de forma simples e imediatista. Nesse sentido, o mecanismo da repetição poderia ser entendido como um descarregamento imediato do que ainda não pode ser acolhido pelo aparelho psíquico.

No caso da narradora *d'O Amante*, a sua obsessiva volta à cena da travessia de balsa torna essa lembrança um acontecimento primordial, ponto absoluto da sua trajetória, do qual não tem condições de fugir toda vez que tenta reconstituir os fatos quando deseja narrá-los. Ao se propor a essa tarefa, a sua tentativa esbarra na impossibilidade de falar a partir de um determinado ponto que não seja a cena da travessia de balsa. Tantos outros fatos devem certamente ter ocorrido, porém, dada a intensidade de significado da mesma cena, tudo ficou restrito a esse momento específico. Mourão (1988) avalia que, n' *O Amante*, repetir garantiria a continuidade da cena e colocaria a narradora em ação, ainda que ela desconhecesse a dimensão do ciclo de repetições a que está submetida.

É essa cena fundamental que vai determinar o desenvolvimento da narrativa que vem à tona e em relação a qual ela mesma, como narradora, não elabora estratégias de cerceamento, certamente porque o controle dessa dimensão lhe escapa. No segundo parágrafo do livro, a narradora anuncia a fundamentalidade desse momento, antes mesmo de começar a – tentar – transformá-lo em matéria escrita:

Je pense souvent à cette image que je suis seule à voir encore
et dont je n'ai jamais parlée. Elle est toujours là dans le même silence,

émervillante. C'est entre toutes celle que me plaît de moi-même, celle où je me reconnais, où je m'enchant. (p. 09)¹⁰

Não é sem razão que a escolha por uma imagem que representasse a fluidez associada à memória tenha recaído sobre a travessia. No texto, os momentos de recuperação do conteúdo que se busca narrar cruzam, ou, para empregar uma palavra mais adequada ao léxico do romance, *atravessam*, a narração dessa travessia, sobre o rio Mekong, da menina branca de Saigon, que está sobre a balsa, até a mulher que escreve suas memórias, tendo seu início marcado por essa cena fundamental do encontro com o jovem chinês nesse dia. Assim, da mesma forma que a balsa cruza as águas do Mekong para atravessar o rio de uma margem até outra, as diversas lembranças narradas duplicam esse comportamento ao longo da narrativa ao se cruzarem com a narração da cena fundamental.

Da imagem da cena fundamental, a narradora prioriza a vontade da sua memória e retoma, a cada vez que tenta reconstituir essa cena, fatos que envolvem, sobretudo, a infância junto à família, em que a mãe é quem ocupa a maior parte das suas recordações. Há, ainda, retomadas de lembranças que envolvem os tempos de liceu, o contato com a paisagem vietnamita, a convivência complexa com os irmãos e, mais para o fim da narrativa, alguns poucos acontecimentos da vida adulta na França.

Por outro lado, a narradora, ao repetir a narração dessa cena, partindo dela para falar dos fatos que, aos poucos, surgem na memória, coloca em evidência não apenas *o que se repete*, mas também investe de sentido o próprio ato de repetir. Na teoria freudiana, o ato de repetir suplanta a vontade e, no lugar de recordar, o indivíduo repete em forma de ação o que assegura lembrar sem ter consciência de que está preso a retornos. Sobre esse conteúdo repetido age a resistência, fazendo com que a repetição substitua a ação de lembrar.

Ao prosseguir seus estudos, Freud (2010) viu na associação livre um caminho para que o paciente, através da interpretação das resistências, vencesse esse processo de repetição e retornos, a partir da percepção de que a resistência foi identificada e, em seguida, superada. Seriam estas as etapas, lembrar, repetir e elaborar (FREUD, 2016), que o estudioso preconizava que o indivíduo atravessaria para alcançar o reconhecimento e a superação da compulsão à repetição.

¹⁰ Penso com frequência nessa imagem que sou a única ainda a ver e que nunca mencionei a ninguém. Ela continua lá, no mesmo silêncio, fascinante. Entre todas as imagens de mim mesma, é a que me agrada, nela me reconheço, com ela me encanto. (p. 07)

Porém, no caso da menina d' *O Amante*, seu comportamento narrativo não vence a resistência e permanece dentro do mesmo ciclo de lembrar e repetir. O evento importante, que vem logo após as primeiras informações sobre a cena da travessia de balsa, é o início do relacionamento amoroso com o jovem chinês, com quem ela vive sua primeira experiência sexual. Este fato impõe-se como um momento de grande importância, se o correlacionarmos especificamente com a repetição da imagem da travessia no romance. Para falar desse momento, é preciso, de qualquer forma, retornar à cena da travessia, porque foi ali que tudo começou e seu significado está diretamente relacionado a ela, uma depende da outra para existir, uma complementa o significado da outra, sobretudo, no sentido de que o “atravessar” o rio, *sozinha*, coloca em andamento um processo de autonomia e de independência afetiva que a relação amoroso-sexual com o jovem chinês vai concretizar.

No que concerne ao conteúdo do que é narrado, não se exclui dessa cena uma evidente carga de violência, que produziu consequências de angústia prolongada e de sofrimento inevitável, sobretudo se atentarmos para o impacto que essa relação causou no contexto das relações familiares da narradora e do próprio jovem chinês. Na descrição da relação sexual, vemos o quanto esse acontecimento promove sensações ambíguas, investindo o ambiente e a relação instaurada entre jovens de duplicidades de sentido que são comuns no texto de Duras (PERRONE-MOISÉS, 2012; NOGUEZ, 2012; VICENTE et alii, 1999):

Elle ne le regarde pas. Elle le touche. Elle touche la douceur du sexe, de la peau, elle caresse la couleur dorée, l'inconnue nouveauté. Il gémit, il pleure. Il est dans un amour abominable. Et pleurant il le fait. D'abord il y a la douleur. (p. 50) ¹¹

Ao consumir um desejo que nasceu no dia do primeiro encontro, a cena da travessia de balsa passa, assim, a ser o símbolo do princípio de toda a mudança vivida pela narradora, que tem na perda da virgindade com um desconhecido chinês o ponto do cruzamento do limite que marca a divisão entre universo infantil e a, agora real, vida adulta. Isso, sem dúvida, ressignifica a imagem da travessia, em que o percurso entre as margens estabelece uma imediata analogia com àquela que levou a criança à mulher sedutora que surgiu no dia do encontro na balsa.

¹¹Não o olha. Ela o toca. Toca a suavidade do sexo, da pele, acaricia a cor dourada, a desconhecida novidade. Ele geme, chora. Sente um amor abominável.
E chorando ele faz. Primeiro vem a dor. (p. 35)

Outro acontecimento que apresenta relação direta com a cena da travessia de balsa, sendo igualmente repetido pela narradora – ainda que com menor intensidade do que aquela dedicada à cena da travessia de balsa –, revela alguns pontos importantes sobre o movimento de travessia dentro do romance. Trata-se do desastre da construção da barragem, a qual deveria conter a invasão das terras da família pelas águas do Oceano Pacífico. Sabemos que o fracasso dessa empreitada levou à ruína financeira e psicológica da mãe da narradora, situação que repercutiu diretamente nos outros membros da família, caracterizando-se como o trauma familiar que alterará a vida de todos eles.

Trauma, na teoria psicanalítica, é definido como um choque investido de suficiente violência que é capaz de produzir uma ruptura no aparelho psíquico, desencadeando manifestações de ordem patológica que produzem prolongado sofrimento. A imagem do trauma como uma ferida nunca estancada aparece, é certo, na origem da palavra *trauma*, em grego, que significa *ferida, avaria, derrota, desastre* (PEREIRA, 1998, p. 578). Dessa forma, podemos pensar que o trauma não é o fato em si mesmo, mas a forma como ele age sobre o psiquismo de cada pessoa. Em outras palavras, o trauma se caracteriza por ser um “conflito psíquico que impede ao sujeito integrar na sua personalidade consciente a experiência que lhe ocorre” (LAPLANCHE & PONTALIS, 1997, p. 524).

Assmann, por sua vez, nos informa que o trauma pode ser entendido assim:

Uma experiência cujo excedente ultrapassa a capacidade psicofísica trata de destruir a possibilidade de uma autoconstituição integral. O trauma estabiliza uma experiência que não está acessível à consciência e se firma nas sombras dessa consciência como presença latente. (2011, p. 277)

É nesse sentido que podemos afirmar que a repetição pode ser entendida como uma consequência da tentativa, por parte do aparelho psíquico, de absorver o que foi vivido e que, dada a experiência do choque, ficou sem representação.

A recuperação das cenas da travessia de balsa e da invasão das águas do Pacífico mostra que a narradora se vê submetida a experiências traumáticas que a encarceram em uma angústia da qual ela não pode – e nem consegue – se desvencilhar, revivendo o sofrimento passado num processo contínuo de retornos aos mesmos acontecimentos. Repetir equivale também, nesse contexto, a não poder esquecer. No caso da primeira

cena, por sua importância no contexto da narradora – uma jovem sem perspectivas em uma região pobre e monótona – e por sua ligação a uma história de vida que poderia guardar traumas anteriores, essa situação é agravada pelo ambiente de tensão psicológica, oriunda da forma como as afetividades em família foram anuladas pela ausência precoce do pai, pela instabilidade emocional da mãe e pela violência consentida do irmão mais velho. Na segunda cena, por sua vez, o episódio da barragem ainda é uma ferida incapaz de ser tratada, o que impede que uma palavra final e definitiva seja dita sobre as suas consequências para a narradora. A essa incapacidade de representação alia-se a da própria narradora em apropriar-se do rosto “devastado”, tal qual a imagem final da concessão destruída pelas águas do Pacífico. A narrativa que põe em paralelo o rosto devastado da mulher que relembra e o da menina sobre a balsa deseja certamente recompor essa travessia, cuja lembrança faz reviver uma experiência psíquica que parece não ter fim. De acordo com os postulados freudianos, podemos interpretar que a repetição em *O Amante* pode ser resultado de uma tentativa, por parte da narradora, de buscar a traduzibilidade, em forma de linguagem, de todas essas experiências traumáticas que moldaram a sua infância na colônia (ASSMANN, 2011).

Se pensarmos, ainda, nos sentidos da palavra trauma, recuperando o conteúdo relativo à ideia de *desastre*, podemos pensar que o círculo de repetições em torno da invasão das terras da família pelas águas do Pacífico e, mais especificamente, da cena da travessia de balsa trazem a insígnia do poder destrutivo que esses fatos produziram na vida individual da narradora e, em semelhante escala, na vida das outras personagens envolvidas. Salvo os raros momentos pacíficos, as personagens aparecem sempre num contexto de sofrimento e de infelicidade que, de certa forma, originam-se nos acontecimentos que são insistentemente repetidos e para os quais não se encontra explicação. A narradora refere-se da seguinte forma a eles:

(...) cette histoire commune de ruine et de mort qui était celle de cette famille dans tous les cas, dans celui de l'amour comme dans celui de la haine et qui échappe encore à tout mon entendement, qui m'est encore inaccessible, cachée au plus profond de ma chair, aveugle comme un nouveau-né du premier jour. Elle est le lieu au seuil de quoi le silence commence. Ce qui s'y passe c'est justement le silence, ce lent travail pour toute ma vie. (...) je n'ai jamais rien fait qu'attendre devant la porte fermée. (p. 34)¹²

¹² (...) nessa história comum de ruína e morte que era a dessa família em qualquer caso, de amor ou de ódio, e que ainda me é inacessível, oculta no mais fundo de minha carne, cega como um recém-nascido no primeiro dia de vida. Ele é o ponto onde começa o silêncio. O que acontece é justamente o silêncio,

Reparemos na referência à experiência do trauma familiar quando a narradora denomina de “história comum de ruína e morte” o conteúdo que será rememorado, suas contradições (amor/ ódio) e a incapacidade de compreendê-los, dado que eles parecem não ter forma, estão escondidos nos recantos mais distantes da memória. A metáfora do recém-nascido também estabelece uma relação direta com a repetição da cena da travessia de balsa e seu elo com a questão do trauma, pois essa história trágica, incompreensível e sem representação é como um recém-nascido eterno, a quem tudo precisa ser dito e explicado a cada nascimento, ou seja, a cada momento da lembrança da mesma cena. No mais, a ideia do silêncio, de um trabalho lento (o que remete, em certa medida, a movimento) e a imagem da porta fechada reforçam ainda mais o ciclo de retorno para as mesmas memórias (travessia de balsa e destruição da barragem) no discurso da narradora.

Além disso, é importante salientar que o movimento de travessia persiste nessas repetições, na medida em que, se as águas do rio Mekong são cruzadas (ou atravessadas) pela balsa, são também as do Oceano Pacífico, num sentido contrário, que atravessam a concessão de terras e alteram indelevelmente a história da menina e da sua família.

A partir disso, é possível identificar uma dolorosa permanência da narradora nesse ciclo de repetições, cujas imagens centrais atualizam a ideia de travessia, conferindo-lhe os significados que buscamos apontar neste trabalho. São essas imagens, inclusive, que são utilizadas como os poucos pontos de orientação temporal a partir dos quais o fluxo da memória é textualizado:

Quand je suis sur le bac du Mékong, ce jour de la limousine noire, la concession du barrage n’a pas encore été abandonnée par ma mère. De temps en temps on fait encore la route, comme avant, la nuit, on y va encore tous les trois, on y va passer quelques jours. (p. 35)¹³

Devemos chamar a atenção, nesse trecho, para a repetição do emprego da palavra *encore* (ainda). Ela dá realce à duração dos acontecimentos aos quais se refere (a

essa lenta labuta durante toda a minha vida. (...) nunca fiz nada a não ser esperar diante da porta fechada. (p. 25)

¹³ Quando estou na balsa do Mekong, esse dia da limousine preta, minha mãe ainda não abandonou a concessão da barragem. Uma vez ou outra, ainda percorremos o caminho, como antes, à noite, ainda vamos os três, passamos ali alguns dias. (p. 25)

barragem, o passeio de carro, a visita à propriedade localizada nas terras inférteis), colocando em evidência a continuidade dos acontecimentos que, na verdade, já se passaram, mas que são tratados como se eles ainda estivessem em curso (o parágrafo ainda apresenta marcadores que reforçam essa continuidade: *de tempsentemps*, *quelquesjours*). Da forma como a narradora os apresenta, o uso do tempo presente acentua o caráter típico da permanência e da conservação no mundo psíquico das experiências traumáticas revividas pela memória.

Além disso, esse trecho também nos faz retomar a ideia de que o movimento de travessia não se restringe ao conteúdo da narração, mas se realiza igualmente na *forma como se narra*, de acordo com o que indicamos no início desse capítulo. As cenas de movimento, de cruzamento de longos caminhos, ou travessias, e a repetição da ideia de continuidade que a palavra *encore* sugere confirmam a presença dos ecos da travessia da cena fundamental também nesse trecho do romance.

Embora o movimento de travessia seja central na representação da memória em *O Amante*, a presença do rio possui uma faceta dupla que contribui para a constituição dessas cenas. Reparemos que a imagem da água, na narração da cena fundamental e da cena da destruição causada pelo fracasso da barragem, aparece investida de significados contrários. Pois, se ela certamente sugere a renovação da vida (e lembremos que, no momento da travessia de balsa, o caso de amor entre a menina e o jovem chinês se inicia, instaurando novas, embora fugazes, perspectivas para o futuro de ambos), a água também é a causa central do fracasso de todo o esforço da mãe, minando as esperanças de toda a família ao levar à destruição da barragem. Entre permanência e desaparecimento, vida e morte, essa ambiguidade – água como símbolo vital, ou, ao contrário, como poder mortal – se amplia quando identificamos que, mesmo preso à repetição, o esforço da lembrança feito pela narradora tem como ponto inicial e irradiador das memórias que constituem o conjunto que ela narra a presença do rio Mekong, elemento que poderia simbolizar justamente a face contrária desse esforço, que é o esquecimento.

Assmann (2011) nos lembra que “o rio Lete é o fluxo que varre irremediavelmente tudo que há e nos separa de fases anteriores de nossa existência tal como o rio Estige nos separa da própria vida”, (p. 185). Ao discutir a teoria freudiana sobre a questão do esquecimento, Weinrich (2001), também citado pela estudiosa alemã, ressalta que, ainda que não seja um tópico explícito e central para Freud, o esquecimento foi tratado pela psicanálise em correlação com as metáforas que

caracterizam os fenômenos psíquicos. Em seu trabalho sobre esse assunto, Weinrich (2001) afirma que o esquecimento, em certa medida, pode ser equiparado ao inconsciente tal como os estudos freudianos o entendem, sobretudo no que concerne ao reconhecimento de que, a partir da psicanálise, o ato de esquecer é destituído da inocência que ele aparentemente possui. Se o que deve ser esquecido é aquilo que causa desprazer ou desconforto, esse conteúdo não desaparece totalmente da vida psíquica. Ele permanece, em estado latente, ainda que a aparência de uma consciência tranquila continue atuante, trazido à tona de acordo com os estímulos do contexto em que se manifesta.

No caso d' *O Amante*, esse estímulo foi despertado pela observação que um homem faz à narradora, em um encontro casual, num lugar público, acerca da aparência do seu rosto.

Un jour, j'étais âgé déjà, dans le hall d'un lieu public, un homme est venu vers moi. Il s'est fait connaître et il m'a dit : « Je vous connais depuis toujours. Tout le monde dit que vous étiez belle lorsque vous étiez jeune, je suis venu pour vous dire que pour moi je trouve plus belle maintenant que lorsque vous étiez jeune, j'aimais moins votre visage de jeune femme que celui que vous avez maintenant, dévasté. (p. 09) ¹⁴

Ao recuperar a memória desse rosto antigo e compará-lo com o rosto de “agora”, o observador provoca uma ação na narradora, que culmina com o acesso a uma lembrança que, por força dos sentimentos desconfortáveis que suscita, busca uma forma de representação. Na ausência dessa forma, a narradora se rende ao retorno à cena fundamental, atravessada por um fluxo contínuo de imagens, oriundas das memórias que ela acredita possuir desses fatos. Esse comportamento atualiza a ideia de memória associada ao fluxo ininterrupto da correnteza do rio, que aqui é representado pelo rio Mekong, cuja imagem é o primeiro elemento da paisagem e do cenário oferecido ao leitor, quando ela começa a narrar a cena da travessia, como vemos no primeiro excerto citado nesse capítulo. Se retomarmos a segunda frase dessa citação, “C'est le passage d'un bac sur le Mékong” (p. 11), podemos começar a elaborar a imagem de um rio de superfície tranquila, em meio a uma natureza de paisagem monótona, que esconde, no

¹⁴Um dia, eu já tinha bastante idade, no saguão de um lugar público, um homem se aproximou de mim. Apresentou-se e disse: “Eu a conheço desde sempre. Todo mundo diz que você era bonita quando jovem; venho lhe dizer que, por mim, eu a acho agora ainda mais bonita do que quando era jovem; gostava menos do seu rosto de moça do que do rosto que você tem agora, devastado”. (p. 07)

interior de suas águas, o movimento de fluxo implacável e irreversível, que nos obriga a recuperar a sua natureza e sua vocação ao esquecimento já abordada por Assmann (2011), ao fazer referência ao rio Lete, ideia também discutida por Weinrich (2001). Este último estudioso aponta que o rio indica uma metaforização da memória transformada em narrativa: um curso de água que não pode ser contido, sob o qual circulam, imersas, as lembranças. Não é sem razão que essa imagem dupla do rio, representação ambígua do poder da memória e do esquecimento e, ao mesmo tempo, do poder de ser o princípio da vida e o terror da morte, ocupa uma bela passagem do romance:

La petite au chapeau de feutre est dans la lumière limoneuse du fleuve, seule sur le pont du bac, accoudée au bastinage. Le chapeau d'homme colore de rose toute la scène. C'est la seule couleur. Dans le soleil brumeux du fleuve, le soleil de la chaleur, les rives se sont effacées, le fleuve paraît rejoindre l'horizon. Le fleuve coule sourdement, il ne fait aucun bruit, le sang dans le corps. Pas de vent au dehors de l'eau. (...) Il a ramassé tout ce qu'il a rencontré depuis le Tonlésap, la forêt cambodgienne. Il émmène tout ce qui vient (...), tout va vers le Pacifique, rien n'a le temps de couler, tout est emporté par la tempête profonde et vertigineuse du courant intérieur, tout reste en suspens à la surface de la force du fleuve. (p. 29-31)¹⁵

Como em outras passagens citadas ao longo desse capítulo, essa também retoma a cena fundamental da travessia, em que a menina está sobre a balsa, e encontra o jovem chinês, proprietário da limusine que a conduzirá pelas ruas de Saigon. A menção imediata ao rio (*fleuve*) se repete, como nos trechos escolhidos como exemplos, e segue com a descrição de seus aspectos mais selvagens, que nos força, uma vez mais, a estabelecer uma analogia entre o rio e a memória, no sentido de que o silêncio das lembranças que percorrem a memória da narradora está em igualdade com o das águas que correm (*sourdement*) no rio. Essa ideia é ampliada, nesse trecho, pela imagem do sangue que corre no corpo, em que rio e sangue estabelecem igualmente uma analogia entre si.

¹⁵ A menina com chapéu de feltro está na luz barrenta do rio, sozinha no convés da balsa, apoiada na amurada, o chapéu masculino tinge toda a cena de róseo. É a única cor. Ao sol brumoso do rio, ao sol do calor, as margens se apagam, o rio parece chegar ao horizonte. O rio corre surdo, não faz nenhum som, o sangue no corpo. Nenhum vento sobre a água. (...) O rio recolheu tudo que encontrou desde o Tonlésap, a floresta cambojana. Carrega tudo o que vem a ele (...), tudo segue para o Pacífico, nada tem tempo de fluir, tudo é levado pela tempestade profunda e vertiginosa da correnteza interna, tudo fica em suspenso na superfície da força do rio. (p. 21/22)

Reparemos que o parágrafo se inicia com a focalização de um instante de repouso, em que a narradora está sozinha e em silêncio. Ao contemplar a imagem da natureza borrada pela intensidade do sol, não é capaz de distinguir onde começa e onde termina cada elemento da paisagem. Como não associar essa descrição à própria natureza da memória e seu caráter indefinido, cuja imagem da travessia das águas o texto busca materializar? Se a imagem construída se inicia com elementos estáticos, sua continuação segue em sentido oposto, bem ao gosto das duplicidades durasianas, tratando da torrente incontrolável que corre sob aquela superfície, apontando, uma vez mais, para a ambiguidade entre o lembrar e o esquecer que as imagens da travessia das águas (seja quando tende para um pólo positivo, como o do encontro com o amante, seja para um negativo, como o que se dá com a barragem) constroem no conjunto do romance.

Assim, unindo essas duas dimensões discutidas, a repetição e o esquecimento, podemos pensar que elas se conjugam como representantes da face dupla da mesma tentativa de lidar com acontecimentos marcantes e trágicos que se abateram sobre a infância e o início da adolescência dessa menina, moldando a caracterização que suas memórias adquirem quando buscam, na materialidade do texto escrito, uma forma de representação.

1.2. As travessias: espaço e memória

Se a memória encontra na imagem da travessia o ponto fundamental de desenvolvimento da narrativa d' *O Amante*, o movimento de travessia também aparece tematizado nos percursos que os meios de transporte cumprem ao longo da narrativa. Referimo-nos aqui, especificamente, às travessias físicas feitas pela balsa, pela limusine do jovem amante chinês e pelo navio, já nas partes finais do livro.

Para cada um desses meios, o movimento de travessia adquire uma significação diferente, apresentando todos eles uma relevante importância para a compreensão dos momentos de recuperação dos acontecimentos que a narradora engloba em suas memórias.

No caso da primeira (e fundamental) travessia, a de balsa, a distância percorrida é aquela entre a casa da família e o pensionato onde a narradora morava e estudava.

Essa travessia não guarda em si apenas a imagem representativa do fluxo de memória dentro do romance, mas se configura também como uma “travessia inaugural”, posto que, para além da sua fundamentalidade na construção do enredo e da identidade da menina, a travessia, é, no mais, um dos acontecimentos que desencadeia aqueles que transformarão a sua vida, a do jovem chinês e a da sua família. Sendo assim, a repetição dessa cena sinaliza também o papel que o espaço onde ela acontece (o rio e suas margens) desempenha no conjunto da narrativa. É preciso observar a simetria entre o caráter fluido da memória e da descrição do rio sobre o qual a principal cena do romance se desenvolve, como se lê na última citação do item anterior, lembrando também que o rio e a paisagem que o circunda são diversas vezes focalizados ao longo do texto, como nesse parágrafo:

C'est donc la traversée d'un bras du Mékong sur le bac qui est entre Vinhlong et Sadec dans la grande plaie de boue et de riz du sud de la Conchichine, celles des Oiseaux. (p. 17) ¹⁶

A limusine, por sua vez, meio que torna possível aos amantes alcançar a privacidade necessária para consumarem seu amor, cruza as ruas de Saigon, conduzindo o casal à conquista da liberdade propiciada pela relação amorosa no bangalô do jovem chinês. O navio, meio que realiza uma única travessia, no fim da narrativa, atravessando o Pacífico em direção à França, completa o ciclo iniciado com a “travessia inaugural”, cujo início se dá com a paixão nascida, depois consumada e, por fim, terminada, com a separação definitiva em razão da partida da menina.

Essas travessias apresentam igualmente um caráter duplo, se considerarmos o conjunto dos fatos que compõem a trajetória da menina. Podemos identificar que todas elas marcam o princípio e o fim de fases importantes que se desenvolvem nesses espaços atravessados pela balsa, pela limusine e pelo navio. Como cenário do primeiro encontro entre a narradora e o jovem, quando nascem em ambos sentimentos desconhecidos, a travessia de balsa sobre o rio Mekong representa o fim da inocência da narradora e o início do seu contato com sentimentos e sensações já distantes do mundo infantil. A segunda travessia, referente aos percursos feitos pela limusine, sobretudo aqueles entre o pensionato e o bangalô, marcam o fim da infância e o ingresso na vida adulta, com a iniciação sexual da menina e seu estreitamento amoroso com o chinês. E a

¹⁶ É, portanto, durante a travessia de balsa de um braço do Mekong entre Vinhlong e Sadec, na grande planície de lodo e arroz do sul da Cochinchina, a planície dos Pássaros. (p. 13)

terceira, a do navio, constitui o fim da dependência familiar e o início da vida como mulher adulta e independente.

Se, como defende Assmann (2011), o local de uma recordação também faz parte da construção social das metáforas da memória, a importância desses movimentos de travessia e, nesse caso, dos espaços que são cruzados pela narradora ao viver esses movimentos nos leva a pensar no que discutiu Jeanne Marie Gagnebin (2014), reportando-se à obra *Passagens*, de Walter Benjamin, acerca da relevância das experiências de limiar e seu desaparecimento nas sociedades moderna e contemporânea.

Segundo a estudiosa, o pensamento de Benjamin retoma uma questão importante, embora praticamente desaparecida da vida no nosso tempo. Também chamados de *ritos de passagem*, as experiências de limiar são transições vividas que possuem um papel central na constituição da identidade do indivíduo, tais como as cerimônias ligadas ao nascimento, à puberdade, à experiência sexual e à morte. Essas transições não obedecem a ritmos e tempos pré-existentes ou previamente dados, são experiências que gozam de liberdade temporal e psíquica, o que, forçosamente, fez com que fossem cada vez mais excluídas do horizonte de expectativas em sociedades submetidas a tempos e espaços excludentes e exíguos. Como ainda nos explica Gagnebin (2014), no capitalismo, há uma perda significativa do sentido das experiências de limiar proveniente da imposição de um ritmo que turva a percepção dos tempos diferenciados dessas transições, que “devem ser encurtadas ao máximo para não se ‘perder tempo’” (p. 38).

É preciso ressaltar que a ideia de limiar é diferente daquela associada à ideia de fronteira. Nesta, está implicado o significado de algo que possui um formato traçado pela linha que o delimita. A ideia de limiar refere-se a um sentido que engloba o que é típico da fluidez, da mudança e da transição, pertencente tanto ao campo do tempo quanto ao do espaço, por isso a sua predileção por imagens e metáforas que tratem de percursos, pontes, passagens, soleiras, etc.

O conceito de *Schwelle*, limiar, soleira, umbral, *Seuil*, pertence igualmente ao domínio de metáforas espaciais que designam operações intelectuais e espirituais; mas ele se inscreve de antemão num registro mais amplo: registro de movimento, registro de ultrapassagem, de “passagens”, justamente de transições; em alemão, registro de *Übergang*. (...) Ele pertence à ordem do espaço, mas também, essencialmente, à do tempo. Assim como sua extensão espacial, sua duração temporal é flexível, e depende tanto do tamanho do limiar quanto da rapidez ou da lentidão, da agilidade, da indiferença ou do respeito do transeunte [...] o limiar é uma *zona* [...],

às vezes não estritamente definida – como deve ser definida a fronteira. Ele lembra fluxos e contrafluxos, viagens e desejos. (GAGNEBIN, 2014, p. 36, grifo da autora)

A partir dessa diferenciação, Gagnebin nos explica que a experiência de limiar está relacionada a períodos de transformação que garantem ao indivíduo a passagem entre uma fase e outra, ou, a condição de atravessar um território para penetrar em outro. É essa ideia que permeia a associação do limiar com acontecimentos considerados centrais na constituição da nossa percepção sobre a vida e a morte.

Se a metáfora da travessia ilustra tão bem as ambiguidades relacionadas à lembrança e ao esquecimento, uma das formas através das quais as experiências de limiar se materializam na narrativa é na relevância que os meios de transporte adquirem na constituição do enredo. Por eles, os movimentos duplos de princípios e fins das fases vividas pela menina branca de Saigon são investidos de significados que se tornam fundamentais quando se tem como perspectiva de análise o conceito de experiência de limiar.

A balsa e o navio sugerem o fim e o início de um ciclo que, por sua vez, dá lugar a outros. Lembremos que é sobre a balsa que se dá a “travessia inaugural”, aquela em que a narradora cruza as margens do Mekong e conhece o homem que mudará sua vida. Se a balsa se coloca como referência do fim de uma fase (a infância, a da *petite*) e início de outra (a da jovem sedutora), o navio, na “viagem final”, completa esse ciclo determinando um novo fim (da história de amor) para dar lugar a outro começo (o das novas vivências em outro continente).

Entre essas duas travessias fundamentais, é preciso chamar a atenção para a importância dos percursos feitos pela limusine preta do rico chinês na construção da narrativa. Para além da ideia de transição, de cruzamento de espaços, de movimentos fluidos que se associam à representação das experiências de limiar, o grande carro negro traz em si um importante traço de ambiguidade, em acréscimo àqueles que já apontamos nessa análise. A limusine representa, é certo, a conquista da liberdade e do prazer para os amantes, já que é ela que permite o primeiro contato físico entre os dois, assim como o cruzamento dos espaços para o acolhimento oferecido pelo bangalô, onde finalmente o casal pode concretizar o amor. Por outro lado, a limusine também pode ser associada a

um “carro fúnebre”¹⁷, que representaria o luto pela morte precoce da *petite* e da infância pobre na colônia que, a partir dali, desapareceu. Com isso, podemos pensar que a menção constante à tristeza e à dor que permeia a descrição das cenas de intimidade entre os amantes pode estabelecer evidente relação com a ambiguidade simbolizada pela limusine e sua associação com a experiência de limiar vivida pela narradora.

Outro momento muito representativo dessa ideia de limiar é aquele, já citado anteriormente, em que a narradora explica a natureza da história que narra, associando a ela as imagens do *seuil* (ponto, ou entrada) e da *portefermée* (porta fechada), as quais se convertem em metáforas que retomam exatamente o que nos explica Gagnebin (2014) na citação anterior, invocando as imagens do limiar e da fronteira. Nesse sentido, tratam também da ideia da impossibilidade de abarcar ou de ultrapassar o que se encontra do outro lado, ou na outra margem. Ao para atravessar esse tempo e esse espaço da memória reconstruída, o que encontra é o silêncio, já que os fatos ainda estão em processo de representação. O trabalho lento e constante da escrita parece querer superar esse estágio para, finalmente, transpor a porta fechada e encontrar como transformá-los em matéria escrita, ou, como a própria narradora define, em *escritura corrente* (MELLO, 1989)¹⁸.

Elle [cette histoire] est le lieu au *seuil* de quoi le silence commence. Ce qui s’y passe c’est justement le silence, ce lent travail pour toute ma vie. Je suis encore là, devant ces enfants possédés, à la même distance du mystère. Je n’ai jamais écrit, croyant le faire, je n’ai jamais aimé, croyant aimer, je n’ai jamais rien fait qu’attendre devant la *porte fermée*. (p. 34-35; grifo nosso)¹⁹

¹⁷ Sur le bac, à côté du car, il y a une grande limousine noire avec un chauffeur en livrée de coton blanc. Oui, c’est la grande auto funèbre de mes livres. (p. 25)

(Na balsa, ao lado do ônibus, há uma grande limusine preta com um motorista de libré de algodão branco. Sim, é o grande carro fúnebre dos meus livros, p. 18)

¹⁸ *Escritura corrente*, segundo Mello (1989), foi o nome dado por Duras ao seu texto, em que se identifica uma espécie de engajamento, com a palavra sendo um fim em si mesma, alcançando uma identidade inclassificável na busca de uma musicalidade própria, que traz à tona, de forma simbólica, a imagem da mãe pianista, tema tratado em *L’Éden-Cinéma*. Também Correa (2013), ao estudar o estilo de Duras em *O Amante*, nos aponta que “o estilo desse texto’ se constrói através de uma mudança de registro linguístico e de uma liberação dos efeitos de estilo, o que Duras viria a chamar, ao falar sobre o processo de escritura de *L’Amant*, de escrita corrente” (p. 231). Essa estudiosa defende que a peculiaridade da escrita durasiana residiria também no fato de seu estilo ser uma fusão de duas línguas, a vietnamita, com a qual autora francesa conviveu na infância, e o francês, idioma desde cedo estudado e a partir do qual a autora francesa acessou um repertório literário importante, como nos explica Adler (1988), em importante biografia sobre Duras.

¹⁹ Ela é ponto onde começa o silêncio. O que acontece é justamente o silêncio, essa lenta labuta durante a minha vida. Ainda estou lá, diante daquelas crianças possesas, à mesma distância do mistério. Nunca

As experiências que a narradora d' *O Amante* privilegia em sua narração parecem tratar justamente dessas fases, ou ritos de passagem, que marcam a transição entre períodos impregnados de profundo significado identitário e psíquico quando ela vive a fase entre a adolescência e a idade adulta.

A escolha pela imagem da travessia, repetida e reorganizada de diferentes formas, por diferentes meios e em diferentes direções, possivelmente representa a multiplicidade associada à vivência desse período de transição, e suas diversas consequências. É pelo espaço das travessias que a experiência do limiar é vivida pela narradora, sendo moldado pela fluidez e pela ideia de passagem como Gagnebin (2014) bem definiu. O rio Mekong, as ruas de Saigon e o oceano Pacífico configuram-se como espaços de descobertas onde as fronteiras se perdem, ou se anulam, e possibilitam o acesso ao desconhecido que precisa ser descoberto. É importante frisar que o rio, as ruas e o oceano se colocam como territórios desconhecidos e, por que não, um tanto ameaçadores para a narradora. Ela aponta em seu discurso o quanto a força do Mekong, o perigo representado pelas ruas vietnamitas (lembremos que sua mãe a confiava aos motoristas de carros, por temer qualquer violência contra a menina) e a grandeza do Pacífico produzem um aglomerado que funde fascínio e medo na experimentação pela qual ela passa na narração.

Assim, não é sem razão que Duras prioriza o movimento de travessia quando trata das experiências liminares da narradora d' *O Amante*: é sobre a balsa, atravessando o Mekong, que se dá o primeiro encontro; é dentro do carro, percorrendo Saigon, que os amantes se tocam pela primeira vez; e é sobre o Pacífico, quando a menina já está dentro do navio, que se dá a inevitável despedida.

Outra cena muito representativa das travessias como ritos de passagem, submetida a outra percepção do tempo e da memória, é a da primeira relação sexual do casal. A referência ao mar, com seu movimento incontornável, pode ser entendida, à luz do conceito de limiar, como uma metáfora da independência que esse tipo de vivência promove em relação às formas de cerceamento e controle que a sociedade impõe aos indivíduos, sobretudo às mulheres, questão que, no romance de Duras, alia-se sempre ao significado da “cena fundamental” (imediatamente citada quando a relação sexual chega ao fim) e sua importância como experiência de limiar na história da narradora:

Et pleurant il le fait. D'abord il y a la douleur. Et puis après cette douleur est prise à son tour, elle est changée, lentement arrachée, emportée vers la jouissance, embrassée à elle.

La mer, sans forme, simplement incomparable.

Déjà, sur le bac, avant son heure, l'image aurait participé de cet instant. (p. 50)²⁰

Algumas páginas após a narração da relação sexual, quando o casal está descansando, em momento de extrema intimidade, a narradora retoma as impressões que os fatos vividos produzem. É preciso atentar para as referências às imagens que invocam a ideia de limiar, salientando o movimento de travessia, a imagem da passagem e a referência ao mar (com seu caráter duplo de proximidade e afastamento, que já pontuamos quando discutimos a imagem do rio na narração), presentes no trecho citado abaixo:

Le bruit de la ville est si proche, qu'on entend son frottement contre le bois des persiennes. On entend comme s'ils traversaient la chambre. Je caresse son corps dans ce bruit, ce passage. La mer, l'immensité qui se regroupe, s'éloigne, revient. (p. 55)²¹

Ao relacionar as suas experiências de limiar a imagens e a metáforas que acentuam a ideia de passagem, percurso e fluidez, a narradora traz à tona a natureza excepcional que esses acontecimentos apresentam, no sentido de que não podem ser submetidos a medidas de tempo e de espaço que as regras sociais procuram impor. Nesse sentido, renovar o discurso sobre essas experiências não deixa de ser, de um lado, uma forma de denunciar o seu desaparecimento, e, de outro, de reatualizar a importância da sua significação, como pontua Gagnebin (2014):

(...) as experiências liminares também tendem a ser substituídas por um achatamento da superfície sensorial e psíquica que vai apagando as diferenças, outrora estruturantes da existência humana, entre profano e sagrado, vida e morte, público e privado. A lei do capital instaura um nivelamento universal que ameaça

²⁰ E chorando ele faz. Primeiro vem a dor. E então, depois que essa dor é acolhida, ela é transformada, lentamente arrancada, arrastada para o gozo, abraçada a esse gozo.

O mar, sem forma, simplesmente incomparável.

Já na balsa, de antemão, a imagem teria participado daquele instante. (p. 35)

²¹ O barulho da cidade está tão próximo, tão perto, que dá para ouvi-lo roçar a madeira das persianas. É como se as pessoas passassem pelo quarto. Acaricio o corpo dele nesse barulho, nessa passagem. O mar, a imensidão que se recolhe, se afasta, volta. (p. 39)

transformar a experiência mais sublime numa nova mercadoria lucrativa. (p. 43)

Nesse sentido, podemos observar que a escolha por uma narrativa de memórias – uma escrita aberta e construída ao sabor dos movimentos ambivalentes da recordação –, que se concentra em presentificar uma experiência limiar por via da repetição e, lançando mão de recursos que se dividem ou pela construção de imagens caracterizadas pela fluidez, ou pelo movimento de travessia em diversas modalidades, ou pela focalização dos territórios que se coadunam com a transição relacionada aos ritos de passagem, torna-se, considerando essa perspectiva, uma forma de questionar e de dar novos contornos ao tratamento dessas questões. A narrativa d’ *O Amante* poderia ser lida, a partir desse enfoque, como um resgate renovado da importância perdida das experiências de limiar que nossa sociedade já não consegue mais viver ou relatar.

Menos ligada à presença de meios que cruzam espaços, mas tão importante como experiência de limiar, a relação da menina com a colega de pensionato, Hélène Lagonelle, eleva-se, dentro do enredo, como uma das questões mais representativas da discussão sobre esse assunto. Se o início de um caso amoroso acontece com o jovem rico de Cholen, é o vislumbamento do corpo de Hélène que vai desencadear na narradora um conjunto de reações que lhe permitem não só acessar sentidos e afetos ligados à descoberta da sua sexualidade, mas se constitui também como uma forma de autoconhecimento que era até ali desconhecida.

O contato com o corpo da amiga, assim como o desejo que ele produz, fazem com que a menina se dê conta da beleza da nudez e da fundamentalidade do desejo sexual para as transformações que ela vive nessa fase entre a infância e o ingresso na vida adulta que é retratado no romance. Pinthon (2009) chama atenção para o fato de que as personagens durasianas vivem o desejo sem remorsos. Assim, podemos pensar que as vivências sob a égide do desejo se transformam, no romance, em um meio através do qual as personagens se afirmam, percebem e entendem a realidade que as cerca. A narradora d’ *O Amante* é focalizada justamente no momento em que começa a embrenhar-se nesse universo.

Je reviens près d’Hélène Lagonelle. Elle est allongée sur un banc et elle pleure parce qu’elle croit que je vais quitter le pensionat. Je m’assieds sur le banc. Je suis exténuée par la beauté du corps d’Hélène Lagonelle allongée contre le mien. Ce corps est sublime, libre sous la robe, à portée de la main. (...) Ce qu’il y a de plus beau de

toutes les choses données par Dieu, c'est de corps de Hélène Lagonelle (...). (p. 89) ²²

A intensidade das sensações provocadas pela aproximação entre as duas se fixa com tal força que o corpo do irmão mais novo – alvo exclusivo dos afetos mais puros – desaparece diante da grandiosa admiração que nasce na narradora: “Mêmelecorps de petitcoolie de monpetitfrèredisparaît face à cettesplendeur” (p. 89). ²³

A importância dessa experiência de visão e contato com o corpo da amiga é descrita como proporcionalmente essencial àquela vivida com o amante chinês. Essa relação de descoberta e de afirmação sobre si e sobre o mundo produzida pela experiência sexual é definida como um momento cujo significado é fruído como sagrado, próximo à perfeição, descrito assim pela narradora:

Je voudrais manger les seins de'Hélène Lagonelle comme lui mange les seins de moi dans la chambre de la ville chinoise où je vais chaque soir approfondir la connaissance de Dieu. Etre dévorée de ces seins de fleur de farine que sont les siens. (p. 91) ²⁴

E a figura da amiga torna-se, nessa relação, um duplo da narradora, sobre a qual ela se projeta, produzindo um movimento dual de afirmar-se e, ao mesmo tempo, ser afirmada por ela. Considerando essa ideia de movimento, podemos retomar a questão da travessia. Como já apontamos, ela pode ser entendida, segundo a perspectiva que adotamos, como uma metáfora das experiências de limiar. Nesse sentido, a experiência com a amiga de pensionato também é concretizada no discurso da narradora, aliando-se imediatamente à imagem do movimento de travessia, o que fortalece a perspectiva que adotamos para a leitura do romance:

²² Volto para junto de HélèneLagonelle. Ela está deitada num banco e chora porque acha que vou deixar o pensionato. Sento-me no banco. Estou extenuada pela beleza do corpo de HélèneLagonelle deitado junto de mim. Esse corpo é sublime, livre sob o vestido, ao alcance da mão. (...) o que há de mais belo entre todas as coisas criadas por Deus é esse corpo de HélèneLagonelle. (p. 62)

²³ Mesmo o corpo de pequeno cule de meu irmão mais novo desaparece diante desse esplendor. (p. 62)

²⁴ Eu queria comer os seios de HélèneLagonelle como ele come os meus no quarto do bairro chinês aonde vou todas as noites aprofundar o conhecimento de Deus. Ser devorada com esses seios de finíssima farinha que são os dela. (p. 64)

Ce serait par le détour du corps de Hélène Lagonelle, par la traversée de son corps que la jouissance m'arriverait de lui, alors définitive.

De quoi em mourir. (p. 92)²⁵

Reparemos no emprego das palavras *détour*, *traversée* e *m'arriverait* que recuperam a imagem da travessia e confirmam a sua importância como metáfora das experiências de limiar narradas no romance. Nesse trecho, é importante observar também que o contato com a amiga gerou um movimento inesperado (bem recuperado pela tradução de Bottmann – “desvio”) que leva a menina para outra direção e a faz percorrer caminhos que não estavam previstos para a vida de francesa branca que precisa arranjar um casamento, algo muito mais próximo, aliás, da realidade de Lagonelle do que da dela. É por via dessa experiência, em que se atravessa o limite do que era conhecido ou futuramente previsto, proporcionada pelo reconhecimento de si a partir do outro, no caso, Hélène, que a narradora vive a *jouissance* classificada com um adjetivo que sugere novamente perfeição, *définitive*.

Esses apontamentos confirmam a importância da discussão sobre experiências de limiar que uma observação mais detida do romance *O Amante* permite fazer, conjugando-se à ideia de movimento de travessia que vai alcançar a tematização do processo de constituição da identidade da narradora a partir das experiências seminais que ela vive (LOIGNON, 2006).

Nesse sentido, podemos pensar que o transbordamento de emoções vivido com Hélène Lagonelle encontra um paralelo na imagem das águas do Pacífico destruindo a barragem e atravessando as terras da família da menina. Essa associação nos ajuda a reforçar a ideia de que as personagens vivem sob o signo de emoções que não podem ser contidas e buscam em seus desejos a transgressão de limites que lhes cerceiam e podam as suas formas de existir e de viver suas realidades afetivas (PINTHON, 2006). Tanto é assim que a imagem que se alia ao amor é sempre aquele em que há algo que se expande, como o *merincomparable*, ou, num outro nível, estende-se, projetando-se sobre um outro que se duplica, como acontece com a vontade da menina em dar Hélène Lagonelle ao amante chinês, para que o amor que transborda nela e a atravessa,

²⁵ Seria pelo desvio do corpo de Hélène Lagonelle, pela transversal de seu corpo que viria o gozo que ele me dá, agora definitivo.

De morrer. (p. 64)

chegue também a ser gozado por aquela que também lhe proporciona a *connaissance de Dieu*.

Je voudrais donner Hélène Lagonelle à cet homme qui fait ça sur moi pour qu'il le fasse à son tour sur elle. Ceci en ma présence, qu'elle le fasse selon mon désir, qu'elle se donne là où moi je me donne. (p. 92) ²⁶

Vemos, nesse trecho, que a natureza do amor que a menina desenvolve é da ordem da liberdade e da busca por si mesma, lançando-se em direções que se opõem a tudo que lhe era previsto pela família e pelas normas sociais que ditavam o futuro das meninas brancas de Saigon.

É digno de nota, ainda, com relação à força dos vínculos que ligam a menina à amiga de pensionato, mencionar o valor da presença do nome de Hélène dentro do romance. Assim Vicente et alii (1999) nos apontam:

O ato de nomear, em Duras, pode, então, tornar-se um ato de grande valor, altamente significativo, já que não ocorre por acaso. Chama por isso a atenção do leitor a insistência, ou seja, a repetição do nome HélèneLagonelle, que aparece concentrado, sobretudo, em algumas páginas do romance. Neste trecho, o nome da companheira de quarto da protagonista é repetido mais de 30 vezes, enfatizado, com frequência, pelo pronome *elle* posposto, "*HélèneLagonelle, elle [...]*", que também é retomado e repetido em curtas frases justapostas: "*Elle est impudique, HélèneLagonelle, elle se rend pas compte, elle se promène tout nue dans les dortoirs*" (Duras, 1984, p. 89). Algumas vezes, o nome *Hélène* aparece seguido apenas da inicial do sobrenome, isto é, *Hélène L.*, acentuando a repetição do som [El], também retomado de outras maneiras, como na frase: "*Elle n'est pas qu'elle est très belle, Hélène L.*" (Duras, 1984, p. 90). (p. 34)

Assim, vemos que, como bem enfatiza o trecho acima citado, a importância dos recursos de repetição também está presente na constituição de Hélène e das transformações que o contato com ela trouxeram à narradora. O transbordamento das emoções se materializa no texto, na medida em que a escolha pelo emprego do nome (e produzindo um eco do nome, com o pronome *elle*) num texto em que ninguém é citado pelo nome – salvo uma única referência feita à Marie, a mãe, e a Paulo, o irmão mais novo –, obriga o leitor a reconhecer como foi essencial a experiência afetivo-sexual que

²⁶ Queria dar HélèneLagonelle a esse homem que faz isso em mim para que ele faça nela. Isso na minha presença, que ela o faça segundo o meu desejo, que ela se dê onde eu me dou. (p. 64)

a relação com amiga e com o chinês desempenharam na história da menina branca de Saigon.

Ao retomar os pontos que discutimos nesse capítulo, podemos pensar, por fim, que, se as experiências de limiar têm como função encaminhar e preparar o indivíduo para uma existência futura, não é sem sentido que o enredo d' *O Amante* acompanhe o percurso da cena da travessia fundamental à viagem final da narradora à França. Ainda que promova constantes saltos espaciais, entrecruzando tempos e focalizando determinados acontecimentos, como a relação da menina com Hélène Lagonelle, vemos que as experiências de limiar são parte importante das situações vividas, no sentido de que a consciência repentina de novos sentimentos e novas formas de convivência também se integra à exploração dos territórios – físicos e psíquicos – que dão forma à descoberta do desejo, à iniciação sexual e à partida definitiva, já munida da experiência necessária para enfrentar as dificuldades do mundo adulto no outro lado do Pacífico.

1.3. Tempo

O tratamento do tempo, no discurso memorialístico, geralmente é influenciado pela vacilação que a impossibilidade de recuperação completa e definida de fatos, já distantes no tempo e no espaço, causa na percepção de quem tenta recuperá-los (FREUD, 2016). O tempo, ou a sua elaboração discursiva, pode apresentar obscuridades, indefinições, saltos e lacunas, que podem ser reelaborados, a partir da imaginação do narrador, substituídos consciente ou inconscientemente por outros conteúdos, ou submetidos a reestruturações que, no fim das contas, expressam a incapacidade de organização temporal tal qual aquela que rege a vida em geral.

Em *O Amante*, observamos que o tempo da narrativa é elaborado a partir de três enfoques, que se interpenetram, ou se atravessam, continuamente, produzindo a impressão de uma narrativa caótica, fazendo parecer que a narração esteja à mercê da violência com que os fatos vêm à tona no discurso. O primeiro é o momento em que a menina está na balsa e conhece o jovem chinês que será seu amante, tempo do qual a narradora não se distancia, posto que é nele que se localiza a “cena fundamental”. O segundo, um tempo passado que está a meio caminho entre a “cena fundamental” e o momento da escrita das memórias, com a mulher adulta e, portanto, já distante do seu

local de origem. E, finalmente, o terceiro é aquele referente à mulher, já idosa, que escreve sobre certa parte do seu passado a partir do comentário que um homem lhe faz sobre a aparência do seu rosto.

Assim, ao se concentrar na repetição da cena da travessia de balsa, ou ao retomar certos fatos com evidente frequência, como no caso da construção da barragem (fatos esses narrados quase sempre no tempo presente), a narradora retarda o fluir do tempo, como forma de marcar o impacto do trauma e da incompreensão que esses fatos ainda produzem no seu mundo interior. Só sentimos que estamos em outro momento do curso dos acontecimentos quando ela deixa que fatos, geralmente posteriores à cena da balsa (ora mais, ora menos distantes no tempo), ocupem o foco da narrativa.

Temos, assim, uma duplicidade que, para Mourão (1988, p. 113), expressa a grandeza do texto durasiano:

A originalidade de *L'Amant* como escrita memorialística inscreve-se, sobretudo, na ordem da utilização do tempo. Trata-se de um tempo imóvel, estagnado na superfície, quando no posto de Sadec os acontecimentos são raros e não alteram o ritmo lento e monótono de uma vida de miséria. Mas, paradoxalmente, o tempo também de um fluir constante e profundo levando consigo a "jovem branca" em direção ao desconhecido, às novas dimensões de seu ser. Essa ambivalência do tempo está ilustrada pelo Mékong onde se dá o encontro entre a jovem e o homem de Cholen: *tout est emporté par la tempête profonde et vertigineuse du courant intérieur, tout reste en suspens à la surface du fleuve.* (p. 31)

Vemos que, nesse comentário, a estudiosa faz menção a uma duplicidade para a qual já chamamos a atenção quando tratamos da importância da presença do rio na elaboração da metáfora da travessia, com seu poder de vida, ou fluir do tempo, e de morte, ou seja, a estagnação, ou paralisação, que força a narradora à repetição e ao retorno à mesma cena. A imagem do rio que corre monótono, mas inexorável em suas profundezas, também serve, a partir do que expusemos, como metáfora do tempo na narrativa. Cruza em seu interior uma torrente incontrolável, sem que o acontecimento principal, aquele que está à vista, na superfície, se dilua. Assim se comportam esses planos temporais, como podemos observar nos exemplos que seguem:

Nous sommes encore très petits. Régulièrement des batailles éclatent entre mes frères, sans prétexte apparent, sauf celui classique du frère aîné, qui dit au petit : sors de là, tu gênes. Aussitôt dit il frappe. (...).

Je me souviens, à l'instant même où j'écris, que notre frère aîné n'était pas à Vinhlong quand on lavait la maison à grande eau. (...)

Nous retournons à la garçonnière. Nous sommes des amants. Nous ne pouvons pas arrêter d'aimer.

Parfois je ne rentre pas à la pension, je dors près de lui. (p. 74-78)²⁷

Ao retomar o cotidiano da infância em companhia dos dois irmãos, a narradora fala das brigas entre eles e, alguns parágrafos adiante, dilata o tempo narrado, recordando um momento em que a ausência do irmão mais velho é importante para a felicidade que representava a lavagem da casa, quando ela e o irmão mais novo já eram um pouco mais velhos e estavam protegidos da violência daquele. A seguir, retoma-se um tempo anterior a esse, quando se focaliza a relação com o jovem chinês. No parágrafo seguinte, a narração dá um salto temporal ainda maior, quando a narradora acelera o curso do tempo, e trata de pessoas e situações de sua vida já muito distante do Vietnã, como lemos abaixo:

Marie-Claude Carpenter. Elle était américaine, elle était, je crois me souvenir, de Boston. Les yeux étaient très clairs, gris-bleus. 1943. Marie-Claude était blonde. Elle était à peine fanée. (...) L'appartement faisait le dernier et vaste étage d'un immeuble qui donnerait sur la Seine (...). (p. 79-80)²⁸

Reparemos que, nos exemplos selecionados, uma recordação atravessa a outra, sem que existam formas discursivas ou marcadores temporais que funcionem como delimitadores ou indicadores de conexões causais e consecutivas entre elas. É nesse sentido que podemos afirmar que os planos temporais se cruzam, ao longo da narrativa, replicando o movimento de travessia que está tematizado na cena fundamental do romance.

²⁷ Ainda somos muito pequenos. Periodicamente eclodem batalhas entre meus irmãos, sem razão aparente, exceto a razão clássica do mais velho, que diz ao mais novo: sai daí, você me amola. Diz e já começa a bater. (...)

No momento em que escrevo, lembro que nosso irmão mais velho não estava em Vinhlong quando se lavava a casa com toda aquela água. (...)

Voltamos à *garçonnière*. Somos amantes. Não podemos parar de amar.

Às vezes não volto ao pensionato, durmo ao lado dele. (p. 52-55)

²⁸ Marie-Claude Carpenter. Ela era americana, de Boston, se bem me lembro. Os olhos muito claros, cinza-azulados. 1943. Marie-Claude Carpenter era loira. Ligeiramente murcha. (...) O apartamento era no último e espaçoso andar de um prédio que dava para o Sena. (p. 56)

Outro dado que chama a atenção no tratamento do tempo memorialístico em *O Amante* é a escolha pelo tempo verbal presente quando o que está sendo narrado está no plano das recordações sobre a cena da travessia de balsa e suas consequências. Nos exemplos acima, assim como naqueles que estão na introdução desse capítulo, é o presente²⁹ que a narradora emprega para descrever e relatar esse conjunto de memórias, ao passo que, por exemplo, quando focalizou o plano que está a meio caminho entre a cena fundamental e a escrita das memórias, optou pelo emprego do pretérito imperfeito. Müller (2014) chama a atenção para o fato de que o emprego do tempo verbal presente busca aproximar os episódios narrados do presente, como se estivessem acontecendo diante dos olhos de quem lê. O presente verbal reforça ainda o que propôs Mourão (1988), ao indicar a sensação de que o tempo é lento e transcorre monotonamente no livro. Se atentarmos para o fato de que, ao empregá-lo, a narradora nos força a acompanhar os acontecimentos da forma como ela deseja que eles sejam percebidos, a sua escolha é para que nossa atenção fique restrita aos detalhes que ela seleciona, os quais são focalizados a cada fragmento que retoma a mesma ação, ou seja, a reconstituição do dia da balsa sobre o Mekong.

Além disso, podemos acrescentar que essa também é uma estratégia que parece colaborar para a construção da imagem da travessia temporal que é levada a cabo pela narradora, posto que ao diferenciar os tempos de acordo com os planos narrativos (o da idosa escritora, o da mulher adulta e o da adolescente da balsa), acentua-se a existência do cruzamento de um pelo outro, e produz, em última instância, uma outra forma de eco da ideia de travessia como metáfora da memória, como vimos apontando desde a introdução desse capítulo.

Outra forma de atravessar os planos temporais que se imbricam no romance é retomar o passado por via da observação de imagens, sobretudo de fotografias, a começar pelo primeiro parágrafo do romance, que traça imediatamente um percurso que vai da mulher abordada por um homem à origem daquele rosto que ela descreve como “devastado”. A permanência de certas imagens é característica da narrativa de *O Amante*, fazendo com que os diferentes planos entrem rapidamente em conexão. O segundo parágrafo do texto trata exatamente disso: ao referir-se à *cette image* (a da menina da balsa que acabará como uma mulher com um rosto devastado), a narradora

²⁹ Sobre os tempos verbais empregados em *O Amante*, Vicente et alii (1999) ressaltam que o emprego do presente busca “fazer com que as coisas se passem um pouco sob nossos olhos e outro em nossa imaginação cúmplice” (p. 30).

produz uma expectativa no que concerne ao percurso que levou a bela jovem à mulher de rosto devastado. Esse percurso é representado, certamente, pela imagem da cena fundamental, a travessia de balsa, justamente aquela que, ironicamente, não possui um registro.

Esse dado estabelece um elo com a questão da repetição e do trauma. Assman (2011) nota que as “imagens surgem na memória sobretudo em regiões não alcançadas pelo processamento verbal. Isso vale principalmente para experiências traumáticas e pré-conscientes” (p. 237). A ausência de representação para um acontecimento carregado de afeto e de emoções intensas pode produzir, como apontam os estudos psicanalíticos, o constante retorno ao mesmo conteúdo, que o indivíduo não consegue reformular e, por consequência, superar. Em *O Amante*, as fotografias feitas na juventude, por vontade da mãe, não correspondem à imagem que se faz onipresente e orienta a narração das memórias. Não há uma imagem que possa ser associada a esse conteúdo. Nesse sentido, observar uma fotografia seria, para a narradora, percorrer essa travessia entre aquela que observa e a menina da cena fundamental. Talvez possamos pensar que a insistência na retomada dessa cena seja também para construir essa imagem que ficou perdida no passado, sem uma fotografia que pudesse trazê-la facilmente à lembrança. E, com isso, reconstruir o rosto, outrora belo, e, agora, devastado. Num dos trechos iniciais do romance, a narradora compara uma foto de seu filho com aquela fotografia hipotética da cena fundamental, *a jamais tirada*, afirmando esse poder que ela possui de reavivar a memória:

J'ai retrouvé une photographie de mon fils à vingt ans. Il est en Californie avec ses amies Erika et Elisabeth Lennard. (...) Il se veut donner une image déjetée de jeune vagabond. Il se plaint ainsi, pauvre, avec cette mine de pauvre, cette dégaine de jeune maigre. C'est cette photographie qui est au plus près de celle qui n'a pas été faite de la jeune du bac. (p. 21)³⁰

No meio da narrativa, a narradora volta a retomar essa ideia quando relembra que a mãe levava os filhos ao fotógrafo de vez em quando. As fotografias eram apenas deles, não havia nenhuma sobre a paisagem, a casa, o jardim, o rio – justamente os elementos que são os mais utilizados pela narradora para compor as imagens da

³⁰ Encontrei uma fotografia de meu filho aos vinte anos. Ele está na Califórnia com sua amigas Erika e Elisabeth Lennard. (...) Ele quer passar uma imagem desleixada de jovem vagabundo. Gosta disso, pobre, com essa cara de pobre, esse ar desajeitado e magricela. É essa fotografia que mais se aproxima daquela que não foi tirada da moça da balsa. (p. 15)

travessia, incutindo esses espaços de um papel importante na construção textual que suas memórias buscam recontar. Esse esforço na composição do espaço e do tempo da travessia, tanto aquele que se retoma de memória, como aquele que vive no mundo interior da narradora, certamente, tem por objetivo construir a imagem absoluta, a da fotografia que não foi tirada e que só existe na lembrança da narradora. Dessa forma, podemos ver também na fotografia uma metáfora da travessia relacionada ao tempo, posto que, como defende Assmann (2011), a fotografia é como um indício seguro e afirmativo do passado, ela é um vestígio, algo que permaneceu à força incontornável das águas do rio-tempo, comprovando a existência de um determinado passado.

Assim, podemos entender a razão pela qual o livro teve como primeiro título *L'imageabsolu* e foi, num primeiro momento, pensado não como romance, mas como álbum de fotografias. A analogia que a imagem gravada e fixada pela fotografia estabelece com a recordação garante-lhe a autoridade e a segurança necessárias para a confirmação dos fatos que o texto escrito, talvez, não possua, e é onde a narradora mais investe a sua atenção, na constituição de um momento ambíguo, distante e registrado senão pela sua memória.³¹

1.4. Os planos narrativos

A fortuna crítica referente a *O Amante* é recorrente em pontuar que o texto durasiano é constituído por uma narrativa fragmentada, em que os fatos narrados não obedecem a uma ordem cronológica, estando à mercê da força que os traz à memória da narradora, conforme ela se esforça para recuperá-los (BAHIENSE, 2014; COUTINHO, 2015; DIOUF, 2014; SILVA, 1989; MOURÃO, 1988;). Contribuem para essa fragmentação a sobreposição dos planos temporais, em que a memória da cena fundamental é atravessada por fatos posteriores a ela, ainda no passado, e por aqueles ligados ao presente da narradora que escreve o texto. Os saltos temporais e espaciais acompanham, de fato, o movimento do fluxo memorialístico, sem, no entanto, pulverizar completamente o fio narrativo que percorre a história da infância da

³¹ Mourão (1988, p. 113) ainda acrescenta que “trata-se de um tempo imóvel, estagnado na superfície (...) paradoxalmente, o tempo de um fluir constante e profundo, levando consigo a “jovem branca” em direção ao desconhecido, às novas dimensões de seu ser”.

narradora – marcada pelo trauma do fracasso da barragem –, passando pela sua iniciação sexual com um homem mais velho, até o momento em que abandona a terra natal para viver na França.

Se a cena fundamental, o conteúdo do enredo e as imagens mais importantes do romance tematizam e reproduzem o movimento da travessia, também no plano da expressão encontramos esse mesmo comportamento, sobretudo no que concerne à escrita fragmentária de que é composto o livro. Essa característica está relacionada ao estilo econômico da autora, construído a partir da depuração da frase e da busca do que Silva (1989) chamou de *escrita corrente*, potencialmente sugestiva. Essa sugestividade se realiza pela mobilização de poucos meios sintáticos e pela severa escolha lexical, que persegue a primazia da palavra sobre os torneios da frase na construção das imagens mais recorrentes do livro (PINTHON, 2016).

Les départs. C'était toujours les mêmes départs. C'était toujours les premiers départs sur les mers. La séparation d'avec la terre s'était toujours faite dans la douleur et le même désespoir, mais ça n'avait jamais empêché les hommes de partir (...). (p. 132) ³²

Neste trecho podemos verificar que o vocabulário é reduzido, com uma inexistência quase total de conectores subordinativos e uma repetição intencional de certas palavras que trazem em si significados importantes. O substantivo *départs*, três vezes empregado e, ao fim, retomado pelo sentido do verbo *partir*, e o advérbio de tempo *toujours*, que também aparece três vezes, são exemplos de um estilo econômico, mas que, por via da repetição das ideias, faz referência à própria condição da narrativa de retomar um determinado acontecimento a fim de textualizá-lo, ou, talvez, superá-lo. É inevitável que apontemos a explícita referência ao movimento de travessia, invocado pelo substantivo *départs*, referência que, como já mencionamos, está presente em diversos níveis da narrativa, materializada pelo recurso da repetição, e aqui, também pelo uso do imperfeito, que parece prolongar o efeito desse significado para reproduzir a continuidade do movimento de travessia, o qual é atualizado, além disso, pelo sentido de *toujours*.

³² As partidas. Eram sempre as mesmas. Sempre as primeiras partidas pelos mares. A separação da terra sempre se fazia em meio à dor e ao mesmo desespero, mas isso nunca havia impedido que os homens partissem (...) (p. 92)

Dessa forma, é possível perceber que repetir funciona como meio através do qual a narradora consegue dar continuidade à mesma cena, ou trazê-la ininterruptamente para o presente, por uma necessidade que a experiência traumática lhe impõe. Para isso desdobra o tempo, como vimos, na narrativa do encontro, na balsa, e nas impressões da mulher velha que escreve suas próprias memórias. Assim desdobra-se também o narrador, com a voz narrativa assumindo ora a da jovem, ora a da velha. Essa oscilação entre a 1ª e a 3ª pessoa faz com que cada um desses planos narrativos se cruzem, ou atravessem-se, dando a sensação de que tudo o que é narrado foi aleatoriamente lançado como está gravado no texto pela narradora. Porém, é preciso observar que o núcleo da narrativa se compõe de um tema dos mais versados: uma história de amor proibido, num ambiente exótico e hostil, que se concentra nos dramas do início da adolescência de uma narradora que ora afirma, ora nega a própria história. Essa ambivalência do conteúdo narrado encontra na alternância das pessoas verbais, assim como nos empregos do tempo verbal, uma forma de multiplicação que, em última análise, reforça o sentido do mecanismo da repetição, como se, para a narradora, fosse necessário não apenas retomar o mesmo conteúdo, mas também fazer com que esse conteúdo reapareça de outras formas ao longo do texto, por meio de uma reelaboração cuidadosa e apurada, como vemos.

Para apontar essas características, recorreremos à longa citação a seguir, que pode auxiliar-nos na identificação desse cruzamento dos planos narrativos:

Quand je suis sur le bac du Mékong, ce jour de la limousine noire, la concession du barrage n'a pas encore été abandonnée par ma mère. De temps en temps on fait encore la route, comme avant, la nuit, on y va encore tous les trois, on y va passer quelques jours. (...)

Ce n'est donc pas à la cantine de Réam, vous voyez, comme je l'avais écrit, que je rencontre l'homme riche à la limousine noire, c'est après l'abandon de la concession, deux ou trois ans après, sur le bac, ce jour que je raconte, dans cette lumière de brume et de chaleur.

C'est un an et demi après cette rencontre que ma mère rentre en France avec nous, Elle vendra tous ses meubles. Et puis elle ira une dernière fois au barrage. (...)

Oui, que je dise, tard déjà dans sa vie, elle a recommencé. Elle a fait une école de langue française, la Nouvelle Ecole française, qui lui permettra de payer une partie de mes études et d'entretenir son fils aîné pendant tout le temps qu'elle a vécu.

Le petit frère est mort en trois jours d'une broncho-pneumonie, le coeur n'a pas tenu. C'est à ce moment-là que j'ai quitté ma mère. C'était pendant l'occupation japonaise (...).

L'homme élégant est descendu de la limousine, Il fume une cigarette anglaise. Il regarde la jeune fille au feutre d'homme et aux chaussures d'or. (p. 35-42)³³

Vemos que o trecho se inicia com a retomada da cena fundamental, o encontro sobre a balsa, para, em seguida fazer menção a um fato – o jantar da família com o jovem chinês – que, embora a narradora afirme já ter escrito sobre ele, ainda será narrado detalhadamente nas páginas posteriores. Na continuação, ela avança sobre esse tempo e menciona uma das atividades da mãe, professora de francês (após a perda das economias da família com o fracasso da barragem e o acúmulo de dívidas por conta da concessão de terra onde ela foi construída), para, acelerando um pouco mais o tempo, relembrar a morte do irmão mais novo e algumas situações da infância. Dito isso, a narradora volta no tempo, exatamente no dia do encontro com o jovem chinês na balsa. É evidente que o movimento de ida e volta no tempo e no espaço (reparemos no jogo entre presente e passado nos tempos verbais empregados) e a alternância da voz narrativa, estão diretamente ligados à imagem fundamental, a da travessia a qual se impõe como a imagem absoluta do fluxo de memória em *O Amante*.

Essa característica central da narrativa d' *O Amante* fixa-se e, ao mesmo tempo, percorre a construção da imagem da própria cena da travessia, do espaço, do tempo e da escrita que lhe dá corpo, transfigurada em texto. Com a captação dessa fluidez, o texto de Duras replica sutilmente o ritmo do rio. Se as palavras seguem-se umas às outras num fluxo quase ininterrupto (não esqueçamos que os espaços intermitentes entre os

³³ Quando estou na balsa do Mekong, esse dia da limousine preta, minha mãe ainda não abandonou a concessão da barragem. Uma vez ou outra, ainda percorremos o caminho, como antes, à noite, ainda vamos os três, passamos ali alguns dias. (...)

Portanto, vejam, não é na cantina de Réam, como eu havia escrito, que encontro o homem rico da limusine preta, é depois do abandono da concessão, dois ou três anos depois, na balsa, nesse dia que estou relatando, nessa luz de bruma e de calor.

É um ano e meio depois desse encontro que minha mãe volta conosco para a França. Venderá todos os seus móveis. E depois irá uma última vez até a barragem. (...)

Sim, devo dizer, já em idade avançada ela recomeçou. Montou uma escola de língua francesa, a Nouvelle Ecole francesa, que lhe permitirá pagar uma parte dos meus estudos e sustentar o primogênito até o final de sua vida.

Meu irmão mais moço morreu de broncopneumonia em três dias, o coração não resistiu. Foi nesse momento que deixei minha mãe. Era a época da ocupação francesa. (...).

O homem elegante desceu da limusine, ele fuma um cigarro inglês. Olha a jovem com chapéu masculino e sapatos dourados. (p. 25-30)

parágrafos também podem apontar para as instabilidades de uma travessia, como se dá igualmente com as vacilações da memória no ato da lembrança), é no mergulho nelas que vamos identificar a complexidade das imagens e dos significados que o romance nos propõe, como tentamos indicar.

Não podemos deixar de mencionar outro fato relevante para a compreensão da narrativa durasiana. Há elementos oximóricos que permeiam a obra de Duras (BESSIERE, 2014) e, no caso d' *O Amante*, também eles contribuem para a representação do movimento de travessia na materialidade do texto. Quando tratamos, por exemplo, da duplicidade de sentido em relação à presença da imagem do rio e da referência às águas do Pacífico, verificamos que, à ideia de corrente incontável, alia-se a imagem dessa superfície tranquila, o que se coloca como uma analogia importante para a representação da memória no romance. Outros exemplos são a primeira cena de amor entre o casal e as lembranças referentes a ocasiões familiares, todas de importância central nas experiências de limiar, em que as personagens são mostradas em situações vulneráveis, atravessadas de sentimentos de angústia e solidão.

No volume *Écrire* (1993)³⁴, dentre outros textos, Marguerite Duras escreve sobre seus romances e sobre o seu processo de criação, valendo-se de imagens e metáforas que marcam todo o conjunto da sua obra, fazendo referência a alguns dos seus autores preferidos, além de tratar de assuntos que lhe são caros, como a solidão, a dependência do álcool e a importância do ambiente privado da sua residência de Neauphle-le-Château para a composição dos seus textos. Algumas das imagens que aparecem nesse livro podem contribuir para a discussão sobre a relevância da imagem da travessia, tal qual a discutimos nesse trabalho.

Nesse livro, a autora francesa faz a seguinte afirmação: “chaque livre comme chaque écrivain a un passage difficile, incontournable. Et doit prendre la décision de laisser cette erreur dans le livre pour qu’il reste un vrai livre, pas menti” (p. 34)³⁵. Se pensarmos que a narrativa d' *O Amante* é ela mesma a travessia da memória, ou de uma parte da memória da sua narradora, podemos entender essa metáfora que Duras cita em *Écrire*. O romance trata justamente de passagens e de travessias (que recaem sobre os

³⁴ *Écrire*, volume publicado em 1993, é uma coletânea em que, num texto de mesmo título, a autora discorre sobre sua atividade como escritora de romances e sobre os processos de composição. Até a finalização dessa dissertação não se registrou a publicação de uma tradução da obra para o português.

³⁵ Cada livro como cada escritor tem uma passagem difícil, incontornável. E deve tomar a decisão de deixar esse erro no livro para que ele permaneça um livro verdadeiro, não mentiroso. [tradução nossa]

apontamentos feitos sobre a problemática do limiar) as quais revelam o movimento eterno e indescritível das experiências vitais, que os diversos níveis da narrativa durasiana pretendem tornar visíveis, dar-lhes uma forma, através da linguagem, por isso a necessidade de buscar meios que pudessem concretizá-los no nível textual, os quais buscamos estudar aqui.

A autora ainda afirma ao final do mesmo texto: “L’écrit ça arrive comme le vent, c’est nu, c’est de l’encre, c’est l’écrit et ça passe comme rien d’autre ne passe dans la vie, rien plus, sauf elle, la vie”. (1993, p.53)³⁶. Como na citação anterior, em que a ideia de travessia pode ser identificada no emprego da palavra *passage*, também nessa citação, chamamos a atenção para as referências ao movimento da travessia que se apresentam nessa definição de Duras sobre o ato de escrever: os verbos *arrive* e *passe* trazem imediatamente à tona o tema da passagem e/ou travessia, assim como a comparação da atividade literária com o vento (*vent*), invoca um movimento contínuo que pode ser pensado em paralelo com o do fluxo de um rio. Além disso, merece especial atenção a ambiguidade estabelecida pela palavra *encre* (tinta para escrever), que, por parentesco sonoro, no francês, possui a mesma pronúncia de *ancree*, que quer dizer âncora. O primeiro significado retoma a ideia da palavra escrita e fixada no papel e o segundo repete o mesmo sentido com o da imagem da âncora, evocando igualmente algo fixo e preso em algum lugar. Entretanto, não se pode esquecer que o sentido de travessia permanece, como na menção ao *vent* e, em última instância, à própria *vie*. A nosso ver, essa ambiguidade faz referência à memória escrita (portanto, gravada no papel) que percorre/circula na recomposição das memórias que operam várias formas de passagem do rio-tempo percorrido pela narradora na obra, que se completa com a imagem das águas correntes e as das palavras que correm sob nossos olhos, como se houvesse a necessidade imperiosa e eterna de que rios de tinta precisassem correr para compor a *imageabsolu*.

Na introdução desse capítulo, procuramos salientar o fato de que, no tecido narrativo d’ *O Amante*, assim como nos outros níveis que discutimos, há uma farta referência à ideia de travessia, ou à ação de atravessar. Essas palavras e expressões, algumas ligadas, inclusive, à raiz da palavra *traversée*, correm – ou *atravessam* – pelo texto e são essenciais para a composição da imagem fluida da memória (e da natureza

³⁶ A escrita chega como o vento, é o nu, é a tinta, é a escrita e isso passa como nada a mais passa na vida, nada a mais, salvo ela, a vida. [tradução nossa]

reincidente que está a ela associada), que tem na eleição da imagem da travessia de balsa sobre o rio Mekong a metáfora que melhor se acomoda à acepção de texto memorialístico *chez Duras*: com uma seleção lexical que se concentra em determinados conteúdos semânticos que retomam a ideia de travessia, como vemos nos fartos exemplos desse capítulo, e as frases curtas, quase sempre em parataxe, que se sucedem como as águas que ficam para trás quando um barco atravessa um longo rio. É a escrita, assim elaborada, que pode tornar palpável esse universo em constante retorno, que o texto representa como a imagem ambígua da monotonia e da corrente dessa narrativa-rio de Duras.

É dessa forma, portanto, que podemos entender que a repetição da cena da travessia, as múltiplas referências a ela, tanto no plano do conteúdo quanto no plano da expressão, a analogia entre memória e fluxo do rio, os cruzamentos dos mesmos locais, os avanços e retornos no tempo da narração e a sobreposição dos planos narrativos conjugam-se para compor as formas através das quais o movimento da travessia se realiza no romance.

Capítulo 2 – Transgressão como forma de sobrevivência

Desde as primeiras publicações de Marguerite Duras, passando inclusive pelas produções na área do teatro e do cinema, a crítica vem apontando a autossuficiência de sua obra em relação às classificações que os aparatos teóricos disponíveis na produção atual oferecem ao leitor (PERRONE-MOISÉS, 1966; MELLO, 1989; DIOUF, 2014). Seja pela sua obsessão por determinados temas, alguns dos quais estão presentes também n’*O Amante*, seja pela depuração estilística que marca a construção de seus romances, Duras sempre se mostrou uma autora muito atenta às temáticas e às formas a partir das quais organizou o universo romanesco que sua obra realizou. Nesse sentido, o volume *Écrire* pode ser entendido como um texto elucidativo da poética durasiana e suas afirmações certamente nos auxiliam na discussão da perspectiva adotada para esse trabalho.

Neste capítulo, trataremos da questão do movimento de transgressão, ideia que, por sua vez, dá contorno a algumas das imagens mais fortes do texto *Écrire* (1993), como podemos verificar nas citações que seguem:

Donc c'est toujours la porte ouverte vers l'abandon. Il y a le suicide dans la solitude d'un écrivain. Toujours inconcevable. Toujours dangereux. Oui. Un prix à payer pour avoir osé sortir et crier. (p. 31) ³⁷

C'est ce genre de dérapage-là peut-être – je n'aime pas ce mot – très sombre, que l'on risque d'encourir. Ce n'est pas grave mais c'est un événement à lui seul, total, d'un sens énorme : d'un sens inaccessible et d'une étendue sans limites. (p. 40) ³⁸

Dentre os significados da palavra transgredir, Houaiss (2001) registra “ir além”, “atravessar”, “violar”, “não cumprir” e, mais relacionado com a raiz latina que originou esse verbo em português, “expor completamente”. Nos excertos citados, vemos que alguns desses sentidos podem ser identificados, sobretudo se pensarmos que ao movimento de transgressão estão associadas ações como a ousadia, o enfrentamento do perigo, a solidão, a curiosidade pelo novo, assim como a fascinação pelo desconhecido que caracterizam atitudes consideradas transgressoras³⁹. A atividade de um escritor, de acordo com a visão que Duras elabora em *Écrire*, parece desenvolver-se sob essas condições. A primeira imagem que identificamos no primeiro trecho é a da porta aberta em direção a um perigo, do preço que o escritor paga por ousar enfrentá-lo, depois de transpor a porta. No segundo trecho, o risco a que todos estão expostos quando ultrapassam qualquer tipo de limite ou desafiam/ descumprem regras também está presente, assim como a solidão que os acompanha. Essas questões, como vemos, estão explicitamente tematizadas na explicação que a autora nos oferece. É preciso identificar também certas expressões, como *abandon*, *suicide* e *total* que remetem, em última instância, à ideia de “expor completamente”, no sentido de que elas denunciam, de forma explícita até, a completude do sentimento de desamparo e desnudamento que a

³⁷ Então é sempre a porta aberta diante do abandono. Há o suicídio na solidão de um escritor. Sempre inconcebível. Sempre perigoso. Sim. Um preço a pagar por ter ousado sair e gritar. [tradução nossa]

³⁸ É este tipo de derrapagem talvez – eu não gosto muito dessa palavra – sombria, na qual se arrisca a incorrer. Isso não é grave mas é um acontecimento em si, total, de um sentido enorme: de um sentido incessível e de uma extensão sem limites. [tradução nossa]

³⁹ *Le Petit Robert* registra ainda que o significado de transgressão associa-se a transgredir um rito (2010, p. 2602)

atividade da escrita atinge no caso de Duras. Se essa característica reside numa atitude imediatamente desafiadora e radical, também traz em si uma carga de fragilidade que aponta a precariedade das certezas que nos determinam, imagem que parece desenhar a figura do escritor no universo durasiano.

É partir dessa perspectiva que discutiremos, neste capítulo, a construção e os significados do movimento de transgressão em *O Amante*, considerando que ele se encontra representado na constituição das relações sociais entre as personagens (relação amorosa e relações familiares – expostas na elaboração dos discursos que moldam essas múltiplas relações), mas que também subjaz, no que se refere à própria atividade romanesca, à elaboração literária do texto de Duras.

2.1 As relações interpessoais

Considerando o enredo do romance, é plausível que se associe a ideia de transgressão ao fato de que a personagem que narra suas memórias vive um caso de amor totalmente fora dos padrões da época em que se passa a história. Não podemos esquecer que se trata de uma colônia francesa do início do século XX, em que as diferenças entre os nativos e os colonos são observadas com naturalidade por toda a população. Ao longo do romance, a narradora faz menção a esse aspecto, expondo, sobretudo, a miséria material enfrentada pela família e o falseamento das reais condições que regiam as vidas de vietnamitas e descendentes de franceses naquele momento histórico:

On m'a dit aussi que c'était la réflexion dans laquelle la misère plongeait les enfants. Mais non, ce n'est pas ça. Les enfants-vieillards de la faim endémique, oui, mais nous, non, nous n'avions pas faim, nous étions des enfants blancs, nous avions honte, nous vendions nos meubles, mais nous n'avions pas faim, nous avions un boy et nous mangions, parfois, il est vrai, des saloperies, des échassiers, des petits caïmans, mais ces saloperies étaient cuites para un boy et servie par lui et parfois nous les refusions, nous nous permettions ce luxe de ne pas vouloir manger. (p. 12-13)⁴⁰

⁴⁰ Disseram-me também que foi a reflexão em que a miséria mergulhava as crianças. Mas não, não foi isso. As crianças-velhas da fome endêmica, sim, mas nós não, nós não passávamos fome, éramos crianças brancas, sentíamos vergonha, vendíamos nossos móveis, mas não passávamos fome, tínhamos criadinho e comíamos, verdade que apenas de vez em quando, porcarias, aves do mangue, pequenos

É esse o clima que o casal formado pela menina branca e pelo chinês rico enfrentará ao iniciar um caso de amor num cenário dos mais ríspidos, se pensarmos nas suas respectivas condições sociais e econômicas, pois outra jovem já estava prometida em casamento a ele e a menina, por sua vez, sofreria um fatal julgamento social se casasse com um nativo. Há, ainda, o agravante pressuposto de que, por suas origens, eles estavam automaticamente impossibilitados de investir em qualquer tipo de ligação, restando-lhes opções que não se afastavam muito das relações de exploração que ligavam nativos explorados e colonos franceses falidos. Ambos, no entanto, ignoram essas questões, levados, certamente, pela força do sentimento que os une e, talvez, também porque desconhecem a exata dimensão que esses fatos representariam no contexto familiar de cada um.

Além dessa conjuntura sócio-familiar, as circunstâncias em que os dois se veem envolvidos ilustram o comportamento transgressivo que a sua união representa. A começar pela forma como os encontros se organizam: inicialmente à revelia da família dela e da diretora da pensão onde a menina vive, depois com o aval inesperado da mãe, que vê no chinês uma fonte de recursos que pode salvar a família da miséria total. Longe dos olhares conhecidos, eles aproveitam a privacidade oferecida pelo bangalô da família do jovem chinês, localizado em uma parte mais movimentada da região central de Saigon, em meio à convulsão de gente que caracterizava a antiga capital da Indochina nas primeiras décadas do século XX.

Contra todas as expectativas das duas famílias e contra as regras de uma sociedade marcada por costumes ligados ao patriarcado e a questões raciais, o casal ainda representa outra transgressão. Não podemos esquecer a diferença em relação à idade de cada um, pois o chinês é mais velho que ela, condição que associa ele, de imediato, à figura do homem experiente que iniciará sexualmente a jovem. Porém, essa expectativa é rejeitada na narrativa. Ele é um homem frágil, na constituição física e nas formas de agir, esvaziando a imagem do homem viril e deflorador que orientará o caminho da menina nas questões do amor e dos prazeres sexuais. Ao contrário disso, muito mais no sentido de inverter essas posições tradicionais do homem e da mulher, vemos uma menina muito segura de suas vontades e do rumo que deseja para a relação que estabelece com ele.

jacarés, mas essas porcarias eram preparadas por um criado, servidas por ele, e às vezes também recusávamos, permitíamo-nos esse luxo de não querer comer. (p. 09-10)

Je m'aperçois que je le désire.

Il me plaint, je lui dis que non, que je ne suis pas à plaindre, que personne ne l'est, sauf ma mère. Il me dit : tu es venue parce que j'ai de l'argent. Je dis que je le désire ainsi avec son argent, que lorsque je l'ai vu il était déjà dans cette auto, dans cet argent, et que je ne peux donc pas savoir ce que j'aurais fait s'il en avait été autrement. (p. 51) ⁴¹

Vemos, além disso, que, nessa mesma cena, a descrição do corpo do chinês, no dia em que se dá a primeira relação sexual entre os dois, é marcada por uma imagem frágil do corpo masculino. Não podemos esquecer que ele é mais velho que ela e já pode ter vivido experiências anteriores. Essa condição vulnerável instaura certa ironia em relação ao que foi, desde o título do romance, preparado pela tensão sensual que se estabeleceu entre o casal até esse ponto da narrativa. É preciso ressaltar ainda que, da forma como é apresentado, o amante acaba por tornar-se um duplo da menina, se pensarmos na fragilidade das formas do seu corpo. Entretanto, *transgressoramente*, as semelhanças parecem limitar-se a isso, já que, como podemos ler na citação que segue, a menina toma a dianteira dos acontecimentos e tenta colocar-se, ela mesma, como iniciadora dos conhecimentos que a relação com o chinês lhe garantem.

La peau est d'une somptueuse douceur. Le corps. Le corps est maigre, sans force, sans muscles, il pourrait avoir été malade, être en convalescence, il est imberbe, sans virilité autre que celle du sexe, il est très faible, il paraît être à la merci d'une insulte, souffrant. Elle ne le regarde pas au visage. Elle ne le regarde pas. Elle le touche. Elle touche la douceur du sexe, de la peau, elle caresse la couleur dorée, l'inconnue nouveauté. Il gémit, il pleure. Il est dans un amour abominable. (p. 49-50) ⁴²

Nesse trecho, o fato de o amor aparecer ligado à figura do amante, e não à da menina, ainda é representativo dessa espécie de inversão de papéis tradicionais entre o homem e a mulher, que indica, uma vez mais, uma forma de transgressão nas relações sociais

⁴¹ Percebo que o desejo.

Ele tem pena de mim, eu lhe digo que não, que não deve ter pena de mim nem de ninguém, exceto de minha mãe. Ele me diz: você veio porque tenho dinheiro. Eu lhe digo que o desejo assim com o seu dinheiro, que quando o vi ele já estava naquele carro, naquele dinheiro, e que portanto não posso saber o que teria feito se tivesse sido de outra maneira. (p. 36-37)

⁴² A pele é de uma suavidade suntuosa. O corpo. O corpo é magro, sem força, sem músculos, podia ser de um doente, de um convalescente, ele é imberbe, sem virilidade a não ser a do sexo, é muito frágil, parece estar à mercê de um insulto, sofrendo. Ela não o olha no rosto. Não o olha. Ela o toca. Toca a suavidade do sexo, da pele, acaricia a cor dourada, a desconhecida novidade. Ele geme, chora. Sente um amor abominável. (p. 35)

construídas no romance. Também é importante notar que o homem chora, como se ele fosse aquele que estivesse com medo e desconhecesse o que está prestes a acontecer. Numa direção contrária a essa condição, o interesse dela está concentrado nas ações do toque sobre um corpo que não é o seu e nas sensações que o ato sexual produz, aliadas ao desejo de conhecer o que ainda é ignorado.

Essa condição da narradora nos indica retomar a questão das experiências de limiar (GAGNEBIN, 2014), já discutidas no capítulo I desse trabalho. É interessante ressaltar que a passagem retrata uma das mais importantes experiências de limiar que podemos identificar no romance. Nesse sentido, *l'inconnuenouveauté* é um conteúdo novo que gerará outras formas de apreender e entender a realidade. No nível textual, reparemos que, para pontuar a importância dessa experiência, há uma desaceleração da narrativa que se dá pelo emprego do tempo presente, o que nos faz observar a cena como se ela estivesse acontecendo diante dos nossos olhos. Além disso, a opção pela 3ª pessoa do singular (*elle*, no lugar do *je*) coloca a narradora numa posição dupla, ou seja, como, simultaneamente, sujeito e objeto do rito descrito.

Longe de contar com o conforto de uma improvável preparação psicológica, a menina perde sua virgindade de forma precoce e inesperada, no momento em que ainda começava a entender o desejo que uma mulher pode produzir em outra pessoa. Nesse sentido, parece produtivo pensar a experiência com o jovem chinês, enquanto rito de passagem vivido às escondidas e marcado pela carga de uma dupla transgressão (a relação sexual acontece com um homem que é mais velho e um nativo) também sob o viés do trauma (FREUD, 2014). Considerando trauma como um afluxo excessivo de excitações (externas ou internas) em relação à tolerância do indivíduo e suas capacidades de dominar e elaborar o que está em suas recordações, podemos identificar ainda um conjunto de ocorrências traumáticas na vida da família, como a morte repentina do pai, o fracasso da barragem e a morte do irmão mais novo, momentos que transformam a vida em família e desencadeiam mudanças significativas no comportamento da narradora. Com maior ou menor frequência, todos esses acontecimentos são retomados, ao longo da narrativa, apontando para a dificuldade e para a dor que eles produzem. Ao voltar a eles, a narradora parece querer indicar que se trata de uma incapacidade de recordar o que foi reprimido como parte do passado, como um conteúdo que ainda não se cristalizou no seu mundo interior. O impacto desses acontecimentos acaba lançando a jovem a demandas de uma vida adulta que ela é obrigada a enfrentar. Além disso, a diferença do tratamento materno dado a ela e ao

irmão mais velho ajuda a tornar ainda mais dolorosas as experiências vividas fora do ambiente familiar, reforçando um sentimento de pouca estima e afetividade entre mãe, filha e irmão mais velho.

Passa, assim, a narradora a buscar mecanismos através dos quais possa lidar com a sua própria trajetória, precisando, para tal, adotar um comportamento que foge do padrão das meninas da sua idade e da origem francesa de sua família. Um deles certamente é a percepção de que ela é observada e que produz nesses observadores sentimentos e sensações até ali desconhecidos para ela. É nesse sentido que podemos pensar na cena do primeiro encontro na balsa sobre o Mekong como o primeiro momento em que ela ultrapassa limites que lhe eram centrais – não podemos esquecer que ela está sozinha nesse momento, longe da autoridade da mãe e da influência dos irmãos – e começa a conhecer o mundo por conta própria. O desenrolar dos acontecimentos também lhe reserva momentos de intensa transformação, já que a relação com o jovem chinês vai inseri-la no mundo adulto, mas também significará violência e sofrimento, sobretudo dentro do ambiente familiar.

Ao lado dessas questões da ordem da relação interpessoal, outras, relacionadas às condições sócio-econômicas, fazem-se presente em *O Amante*. O momento central da trajetória da narradora não se desprende de outro problema, que envolve assuntos de ordem moral e econômica. Os conflitos instaurados pelas diferenças sociais e econômicas entre as personagens revelam certas configurações que expõem a crueza com que o romance constrói a dimensão psíquica de cada uma das personagens. É preciso lembrar, nesse sentido, que o próprio chinês aponta que o interesse da menina por ele está vinculado ao seu dinheiro, além de reconhecer que uma ligação duradoura entre eles, como em um casamento, é algo impossível de acontecer. A relação com o amante chinês perturba igualmente as relações dentro da família da menina. Além da mãe, os dois irmãos da narradora são atingidos de forma central pelo elemento estranho que vem alterar o estatuto de poder entre os membros da família. Uma das cenas em que essas relações são expostas é a do jantar em que os dois irmãos não dirigem a palavra ao chinês e fazem questão de pedir o que de mais caro o restaurante pode oferecer, numa atitude de violência velada e de insulto que nenhum dos presentes tenta contornar.

Mes frères ne lui adresseront jamais la parole. C'est comme s'il n'était pas visible pour eux, comme s'il n'était pas assez dense pour être perçu, vu, entendu par eux. (...) Cela parce que c'est un Chinois, que ce n'est pas un blanc. (...) Moi non plus, devant eux, je ne lui parle pas. (...)

En présence de mon frère aîné il cesse d'être mon amant. (...) Je ne peux pas lutter contre ces ordres muets de mon frère. Je le peux quand il s'agit de mon petit frère. Quand il s'agit de mon amant je ne peux rien contre moi-même. (p. 65-67)⁴³

As relações interpessoais d' *O Amante*, tão bem ilustradas pela cena do jantar, podem ser melhor entendidas vendo-as a partir das triangulações que se estabelecem entre as posições que cada personagem desempenha dentro do enredo. O primeiro dado relevante é a ausência da figura paterna – o pai da menina havia morrido quando ela ainda era pequena. A mãe, precocemente viúva, não abandonou a colônia, decidindo criar os filhos com os recursos que foram deixados pelo marido, ideia inicialmente feliz, que será abalada pela terrível empreitada da barragem. O filho mais velho, segundo o que a narradora nos apresenta, é o preferido e objeto de verdadeira devoção por parte da mãe, o que garante a ele o exercício da violência física e psicológica sobre os irmãos mais novos. Esses, por sua vez, estabelecem uma cumplicidade que lhes assegura certo conforto e pela qual conseguem, na medida do possível, não sucumbir totalmente diante da negligência da mãe.

Sabe-se que a teoria psicanalítica tem como um dos seus pilares a constelação triangular que atende pelo nome complexo de Édipo. Ligado a ele, temos outro conjunto de fantasias e sentimentos, descritos como complexo de castração. Em sua forma positiva e para o menino, o complexo de Édipo toma a feição da lenda grega, isto é, designa o desejo de morte do rival paterno e o desejo sexual para com a mãe. No entanto, o menino também nutre afeto pelo pai protetor, além de admirá-lo, por ocupar a posição desejada em relação à mãe e possuir o que a satisfaz. Ou seja, em sua forma negativa o complexo de Édipo descreve o sentimento de ternura e identificação para com o progenitor do mesmo sexo e ódio ciumento, assim como rejeição e menosprezo, por ser castrada, em relação à mãe.

Do ponto de vista da evolução temporal, Freud postula que o auge do complexo de Édipo seria vivido entre os três e os cinco anos de idade, durante a fase fálica,

⁴³ Meus irmãos nunca lhe dirigirão a palavra. É como se ele fosse invisível para eles, como se não fosse denso o suficiente para ser notado, visto, ouvido por eles. (...) Isso porque ele é chinês, não é branco. (...) Mesmo eu, na frente deles, não falo com ele. (...)

Na presença do meu irmão mais velho, ele deixa de ser meu amante. (...) Não consigo lutar contra as ordens mudas do meu irmão. Consigo quando o alvo é o meu irmão mais moço. Quando o alvo é meu amante, nada posso contra mim mesma. (p. 46-47)

cederia então, dando lugar à fase de latência, para depois ser reavivado na puberdade, ou fase genital.

No caso da menina, o que nos vai interessar particularmente aqui, a constelação repete-se, a princípio, com sinais trocados. Há, contudo, diferenças importantes. Em primeiro lugar, o seu objeto de amor primordial é, assim como para o menino, a mãe. Além disso, a investigação em torno da diferença anatômica entre os sexos, que dará origem ao complexo de castração, determinará outra oposição. Na medida em que a diferenciação se dá, de acordo com Freud, apenas no sentido de presença ou ausência de pênis, entre fático e castrado, o menino teme a castração, depois de haver avistado sua possibilidade no sexo oposto, como ameaça paterna em resposta às suas atividades sexuais. Já na menina, a ausência é sentida como um dano sofrido que ela procura primeiro negar, apostando que ela ainda adquirirá o órgão, e depois compensar ou reparar. Na linha da compensação, e pela via da equivalência simbólica, ela procurará então substituir o pênis que não receberá do pai por um bebê deste. Em outras palavras: se o complexo de castração marca, no menino, o que Freud chama de declínio do complexo de Édipo, a menina terá primeiro que realizar a troca de objeto, da mãe para o pai, e reconhecer-se castrada, para entrar no complexo de Édipo, que então será, tendencialmente, de mais difícil dissolução.

Cabe mencionar ainda que as posições do triângulo admitem substitutos, como, por exemplo, irmãos ou outros parentes do respectivo sexo, além de pessoas de respeito como professores, médicos etc.

De acordo com esses postulados, é possível reconhecer, em *O Amante*, que o pai falecido da narradora está presente nos substitutos. Os exemplos citados evidenciam que a figura do irmão mais velho assume a posição do pai como figura masculina de autoridade, não só por causa da ausência deste, mas também porque a mãe aí o coloca. E, no caso da cena do jantar, também o irmão mais novo, em menor intensidade talvez, acaba por desempenhar a mesma função. A ameaça à estabilidade dessa configuração é atacada com a violência do desprezo e da desqualificação do jovem chinês perante o olhar público. O irmão mais velho age como um pai repressor e anula qualquer manifestação de sentimentos por parte da narradora, que fica terrificada com a força brutal do seu comportamento, que a paralisa, como se lê na citação anterior. Mas, ao mesmo tempo, ela estabelece uma relação ambivalente com o primogênito, de atração e fascinação, assim como de repulsa:

Je ne danse jamais avec mon frère aîné, je n'ai jamais dansé avec lui. Toujours empêchée par l'appréhension troublante d'un danger, celui de cet attrait maléfique qu'il exerce sur tous, celui du rapprochement de nos corps. (p. 68)⁴⁴

Neste trecho, é possível apontar a referência à força viril do irmão mais velho, que exerce sobre a narradora um encanto que ela não pode controlar – possivelmente porque a figura do pai que deveria estar nessa posição sempre representou um conjunto vazio, com o acréscimo de que a mãe não exerceu o papel castrador que lhe caberia após a morte do marido. A essa força expressiva da primeira figura masculina de autoridade para a menina se opõe a fragilidade do outro elemento dessa composição, o amante chinês, com suas características que sugerem uma posição mais sintonizada com a da figura feminina dentro da triangulação pai – mãe – criança. Essa situação acaba por mergulhar a narradora numa angústia que ela mal pode suportar e reserva ao amante um tom de deboche, que o atinge física e moralmente, posto que também sua condição de “nativo” acaba por tornar-se um estigma usado para menosprezá-lo.

A segunda relação triangular que podemos identificar é aquela formada pela tríade menina – jovem chinês – mãe. Alguns pontos impregnam essa constelação de características diversas daquelas que identificamos na relação triangular anterior. A primeira é a de que o amante possui aspectos físicos que o aproximam do corpo feminino, tal como descrito pela narradora na cena da primeira relação sexual. A segunda é a de que a narradora não assume um papel passivo nessa relação, agindo com curiosidade e segurança. Ao unir esses polos, os amantes se entregam ao desejo e alcançam o prazer esperado desde o início da tensão sexual que se estabeleceu entre os dois, no dia do encontro na balsa. A terceira característica, por fim, é a imagem da mãe que atravessa a cena de amor, associada à da menina da balsa. Podemos pensar, com base nas ideias freudianas expostas, que, nessa triangulação, a menina assume a posição de autoridade e masculinidade do pai. Dessa forma, recupera na sua figura o prazer e o gozo sexuais que foram privados da mãe em razão da viuvez precoce. Se pensarmos que, ainda segundo as propostas freudianas, o objeto primordial do amor da criança é a mãe, podemos considerar que a menina tenta compensar em si o que foi negado à mãe, para agradá-la e ser amada por ela. No trecho citado abaixo, podemos identificar uma

⁴⁴ Não danço nunca com meu irmão mais velho, jamais dancei com ele. Sempre impedida pela percepção perturbadora de um perigo, o dessa atração maléfica que ele exerce sobre todos nós, o da aproximação de nossos corpos. (p. 47-48)

referência à figura da mãe na imagem que associa *mer* e *mère*, com a presença do mar na cena, que se relaciona, de imediato, ao prazer sexual:

Et pleurant Il le fait. D'abord il y a la douleur. Et puis après cette douleur est prise à son tour, elle est changée, lentement arrachée, emportée vers la jouissance, embrassée à elle.

La mer, sans forme, simplement incomparable.

Déjà, sur le bac, avant son heure, l'image aurait participé de cet instant.

L'image de la femme aux bas reprisés a traversé la chambre. Elle apparaît enfin comme l'enfant. Les fils savaient déjà. La fille pas encore (...).

La mère n'a pas connu la jouissance. (p. 50) ⁴⁵

Por outro lado, em diversas passagens, o comportamento do jovem chinês adquire uma feição protetora e amorosa. Dentro do contexto do romance, essa também poderia ser uma das formas através da qual a menina teria a possibilidade de compensar o amor paterno inexistente e/ou resgatar o amor maternal perdido, sobretudo esse último, posto que é ao filho mais velho que a mãe dedica uma ternura intensa e, por vezes, desmedida.

Não é sem razão, como já sinalizamos, que o comportamento do amante em relação à menina é muito próximo àquele que se verifica em uma mãe com seu filho (a). Conforme os encontros amorosos se tornam mais frequentes, o amante dedica à menina, nesses momentos de intimidade, os mesmos cuidados de uma mãe, como na cena do banho. Ou como, por exemplo, em uma das cenas em que a narradora se compara com uma criança:

J'étais devenue son enfant. C'était avec son enfant qu'il faisait l'amour chaque soir. Et parfois il prend peur, tout à coup il

⁴⁵ E chorando ele faz. Primeiro vem a dor. E então, depois que essa dor é acolhida, ela é transformada, lentamente arrancada, arrastada para o gozo, abraçada a esse gozo.

O mar, sem forma, simplesmente incomparável.

Já na balsa, de antemão, a imagem teria participado daquele instante.

A imagem da mulher com as meias cerzidas atravessou o quarto. Finalmente aparece como criança. Os filhos já sabiam. A filha ainda não. (...)

A mãe não conheceu o gozo. (p. 35-36)

s'inquiète de sa santé comme s'il découvrait qu'elle était mortelle et que l'idée le traversait qu'il pouvait la perdre. (p. 122) ⁴⁶

Outra cena que pode ser entendida em paralelo com essa triangulação entre a mãe, o jovem chinês e a menina, é a rápida descrição da consumação do casamento do chinês com a sua primeira prometida, anulando por completo qualquer chance de existência de uma relação oficial entre ele e a menina. Também nesse caso, podemos identificar um esquema triangular, menina branca – jovem chinês – prometida, conforme os pressupostos que orientam nossa análise.

Il a dû être longtemps à ne pas pouvoir être avec elle, à ne pas arriver à lui donner l'héritier des fortunes. Le souvenir de la petite blanche devait être là, couché, le corps, là, en travers du lit, elle a dû rester longtemps la souveraine de son désir, la référence personnelle à l'émotion, à l'immensité de la tendresse, à la sombre et terrible charnelle. (p. 140) ⁴⁷

Essa cena conjuga os dois movimentos que buscamos discutir nesse trabalho, travessia e transgressão. A referência ao primeiro está na imagem do corpo da menina atravessado na cama desse novo casal, em evidente referência à imagem da barragem. Se o corpo da menina atravessa a relação entre o casal e impede os dois amantes de consumarem o casamento e atender às necessidades impostas pela nova posição que assumiram perante sua sociedade, essa barragem também é destruída pela força da passagem do tempo, concepção que, como já vimos, está intimamente relacionada com o correr das águas e a imagem do oceano, estabelecendo-se, assim, como metáfora que evoca diretamente a destruição da barragem construída a pedido da mãe. Por outro lado, pela ótica dos conceitos psicanalíticos, a menina mantém-se ancorada na figura da mãe, retomando a mesma natureza da evocação de imagens que vemos na sua primeira cena de amor do romance. Lembremos que, no momento em que o casal menina branca –

⁴⁶ Eu tinha me tornado sua filha. Era com a filha que ele fazia amor todas as noites. E às vezes ele fica com medo, de repente se preocupa com a saúde dela como se descobrisse que ela é mortal e lhe ocorresse a ideia de que podia perdê-la. (p. 85)

⁴⁷ Ele deve ter passado muito tempo sem conseguir estar com ela, sem poder lhe dar o herdeiro das fortunas. A lembrança da menina branca devia estar lá, oculta, o corpo, lá, atravessado na cama. Ela deve ter continuado por muito tempo como a soberana de seu desejo, a referência pessoal à emoção, à imensidão da ternura, à sombria e terrível profundidade carnal. (p. 97)

amante chinês vive sua primeira relação sexual, a figura da mãe aparece na descrição da cena, atravessando o bangalô dos amantes. Em paralelo com essa condição, a menina, agora não mais na posição de objeto do prazer desse homem, também aparece, atravessada na cama dos noivos, durante a cena de amor vivida pelo chinês e sua esposa.

A mãe, por sua vez, ainda é parte constituinte de outra relação triangular, a terceira, completada pelo filho mais velho e pela menina, sendo talvez a mais explícita dentre aquelas que podemos identificar ao longo da narrativa. O irmão mais velho é o alvo da revolta e da tristeza por parte da narradora, comportamento que também se pode identificar no outro irmão. Ao longo da narrativa, seja quando retoma os acontecimentos de infância, seja quando trata de um período menos distante no tempo, a narradora confirma a relação de feição edipiana que une a mãe ao filho mais velho. Isso pode ser identificado em cenas descritas em diversas partes do romance, como aquela em que ela explica que o único dos três que recebia a alcunha de “meu filho” era o mais velho, marcando assim o privilégio e a excepcionalidade da relação e escancarando, pelo avesso, que ela passa de meramente filial.

Uma cena relevante para a compreensão das dificuldades das relações familiares é aquela em que a menina é agredida pela mãe, em razão da confirmação de seu relacionamento com o jovem chinês. O irmão mais velho, à espreita, deseja a agressão e até parece se satisfazer com ela. Freud (2010), quando analisa as fantasias de espancamento, lembra-nos que, para alimentar um interesse egoísta, uma criança pode justificar a agressão que um irmão mais novo sofre com a ideia de que a criança agredida não é amada pelos pais, o que colocaria novamente esse irmão mais velho na posição inabalável de objeto único da afeição dos pais. Como base nessa ideia, podemos pensar que, conjugado com a relação de caráter abertamente edipiano que liga a mãe ao primogênito, esse comportamento do irmão mais velho se dirige à satisfação da certeza de que o amor da mãe não é dividido com os outros filhos, confirmando a natureza dos sentimentos que movem as relações familiares descritas pela narradora.

O trecho em questão é:

Comment veux-tu, je dis, avec un Chinois, comment veux-tu que je fasse ça avec un Chinois, si laid, si malingre? Je sais que le frère aîné est rivé à la porte, il écoute, il sait ce que fait ma mère, il sait que la petite est nue, et frappée, il voudrait que ça dure encore et

encore jusqu'au danger, ma mère n'ignore pas ce dessein de mon frère aîné, obscur, terrifiant. (p. 74) ⁴⁸

Além disso, se considerarmos a posição do irmão mais velho, podemos observar que a cena reforça os seus sentimentos egoístas, confirmando sua posição de primeiro alvo do amor e do carinho da mãe, a qual agride a irmã por condenar seu comportamento. A menina, por outro lado, também pode representar obstáculo na relação incestuosa que une mãe e filho. Para o filho mais velho, a jovem seria um elemento com o qual ele teria de rivalizar na conquista do amor materno. Já a menina poderia transitar na posição de alvo da atenção dos outros dois, o que pode sugerir, considerando os postulados freudianos, uma referência a uma relação incestuosa, tanto com a mãe como com o irmão.

A menina, do seu lado, busca sempre a atenção e o amor da mãe, que, de acordo com o que narra, estão canalizados quase que exclusivamente para o mais velho. Não podemos deixar de ressaltar que essa é a mais complexa das triangulações que podemos identificar no romance, pois, ao mesmo tempo em que a menina quer assumir a posição da mãe e ser objeto do amor do irmão, o inverso também acontece. A mãe é eleita o objeto do desejo e a menina deseja ter os mesmos atributos do irmão para ser a merecedora do afeto que é dedicado a ele, o que busca realizar, de certa forma, no relacionamento com o chinês, sendo para esse uma fonte de prazer, como o filho era, em certa proporção, para a mãe.

Ainda considerando os pressupostos psicanalíticos expostos nos parágrafos anteriores, vemos que a constituição das relações familiares está em constante conflito. Do mesmo modo que a narradora se sente ameaçada pelo irmão mais velho, este não deixa de exercer sobre ela uma fascinação inevitável, inclusive porque é a única figura masculina mais velha e a única que poderia possuir certa autoridade para impor-se como referência para ela. Quanto à figura do outro elemento de autoridade, a mãe, podemos identificar um movimento duplo na atitude da menina: ela se oferece como objeto do desejo, enquanto filha, mas também coloca a mãe nessa posição, assumindo ela mesma o papel masculino ausente. Se avançarmos um pouco nos desdobramentos da narrativa,

⁴⁸ Como você quer, digo eu, com um chinês, como você quer que eu faça alguma coisa com um chinês tão feio, tão raquítico? Sei que meu irmão mais velho está colado à porta, ele escuta, ele sabe o que minha mãe está fazendo, sabe que a menina está nua, e espancada, ele gostaria que aquilo continuasse mais e mais até o limite do perigo. Minha mãe não ignora a intenção de meu irmão mais velho, obscura, aterrorizante. (p. 52)

vemos que esse movimento estabelece uma relação direta com o passado traumático da família, em razão da tragédia da construção da barragem, que levará a menina a assumir o papel de provedora da família falida e desamparada, a partir das vantagens trazidas pela relação com o rico chinês. Dessa forma, a menina procura encontrar meios de acolher e consolar o sofrimento da mãe, cujos momentos de instabilidade emocional apontam que o fracasso da barragem e suas consequências minaram seu equilíbrio mental.

Dada a presença constante da mãe, Mourão (1988) propôs ler essa configuração a partir de outro enfoque. Para essa estudiosa, a onipresença da mãe é o recurso a partir do qual a menina busca superar a presença repressora desta, construindo metaforicamente uma barragem que a separasse dela para passar a existir por si mesma. O romance seria, assim, o retrato da seminal fase limiar que é o acesso à vida adulta representada pela experiência sexual que a relação com o jovem chinês garantiu. Essa vivência lhe abriu passagem para uma série de conhecimentos que garantiram uma existência para além do ambiente familiar e da influência da mãe. Não podemos esquecer que, na história narrada no livro, a jovem migrou para a França, de onde não mais retornou, ao passo que o irmão mais velho, mesmo depois de um período de ausência, retornou para a convivência familiar na colônia, e o mais novo nem sequer saiu da companhia da mãe. A escolha da menina por um caminho diferente do dos irmãos acaba por tornar-se também um meio através do qual resgata a história da mãe, procurando dar-lhe sentido. Para Mourão, é por essa perspectiva que se deve compreender a presença da mãe e da imagem do mar, cuja sonoridade em francês, *mer* e *mère*, poderia ser entendida como referência à ideia de gozo sexual, inexistente para mãe, dada a precoce viuvez (PERRONE-MOISÉS, 2012), e que se associa à liberdade e ao prazer – não só sexual, mas também intelectual – que, no fim das contas, foram subtraídos da vida dessa mulher, mas que puderam ser resgatados pela filha.

O mesmo poder ambíguo da água que observamos no primeiro capítulo desse trabalho pode ser retomado aqui, posto que, do mesmo jeito que a menina acessa o desejado, o desconhecido e o *incomparable*, cuja metáfora é o mar (*mer*), ela se desgarra do mundo infantil, cuja figura central é a mãe (*mère*). Num texto curto de 1909, Freud trata do que chamou de *romances familiares* (FREUD, 2016), noção que está estreitamente ligada ao que foi posteriormente elaborado com os conceitos de complexo de castração e de Édipo, e que pode nos auxiliar a entender que, apesar de toda a hostilidade da criança para com os pais, ela busca na verdade enaltecê-los, porque

sente saudade da felicidade da infância em que os progenitores representavam a unidade e coerência de seu universo. Mesmo na vida adulta, as figuras perfeitas dos pais permanecem e são reveladas, por exemplo, nos sonhos (em que aparecem como seres nobres e dignos de amor), fenômeno que aponta para o fato de que o indivíduo lamenta o fim dos dias felizes da infância. Nesse sentido, a busca da narradora em agradar a mãe pode ser vista também como uma forma de tentar reviver essa infância, em que ela seria o objeto pleno e único de seu amor, comportamento certamente acentuado pela ausência de uma figura paterna.

A história dessa família, desde a sua formação, apresenta dificuldades que se constituíram em situações de grande força dramática tanto para a mãe quanto para os filhos, a começar pelo desaparecimento precoce do pai. Na tentativa de dar aos filhos um destino melhor que o seu, a mãe se engaja em uma empreitada que resulta em uma tragédia financeira e psicológica, impactando a vida de todos eles. Os filhos, a quem essa mulher dedicou toda a sua vida, ainda que seu preferido seja o mais velho, sempre foram o motivo pelo qual ela se propôs a fazer tudo que fez. Lembremos, para indicar a importância desse comportamento, que as fotos feitas na infância eram sempre das crianças, nunca da paisagem ou dos lugares onde a família morou. Entretanto, os tristes acontecimentos que atingiram esse núcleo familiar vieram alterar essa infância edênica (ou seja, aquela de que fala Freud, pertencente a um universo coerente que tem na figura dos pais um pilar inabalável), que queria ser vivida ao sabor da liberdade das florestas e do ritmo das águas do rio. No lugar do amor e do afeto, as relações se constroem pela força da tristeza e das crises nervosas da mãe, que não consegue assumir a direção dos acontecimentos e gerenciar os obstáculos trazidos pelas dificuldades financeiras que a família enfrentou. Assim, esse período, que deveria ser sinônimo de felicidade familiar, transforma-se em uma infância perdida⁴⁹, pois, se a mãe se sentiu totalmente desamparada diante de tantos reveses, também os filhos ficaram sem referências concretas para lidar com a vida familiar/financeira e com as dificuldades que cada um enfrentou em relação ao comportamento da mãe.

⁴⁹Em seu livro, Robert (2007) relaciona a gênese do romance com o que Freud definiu como “romance familiar”. Segundo a ensaísta francesa, os autores de romances elaborariam suas fabulações a partir de um romance original, o “romance familiar”, que a criança tece a fim de explicar a si própria sua origem e de lidar com os dissabores que o crescimento e o amadurecimento lhe proporcionam. Nesse âmbito, a criança mobilizaria duas estratégias. A primeira seria divinizar os pais, para, ao descobrir a própria sexualidade, passar a rejeitá-los, que seria a segunda. A essas duas fases, Robert denomina, respectivamente, “criança perdida” e “criança bastarda”, as quais seriam responsáveis pela organização da duplicidade que caracterizaria o romance enquanto gênero literário, em sua fuga e imediato retorno ao mundo real.

O retrato da infância que a narradora constrói em sua narrativa oferece um quadro um tanto perturbador das relações familiares. Inicialmente, falta uma peça importante, o pai, cuja posição é assumida por outros atores que o substituem mas que, no lugar de oferecer referências e orientações como faz uma figura de autoridade, produzem consequências que turvam a construção dos valores que deveriam sustentar essas relações sociais. Tanto o irmão mais velho, na figura do pai desejado, quanto a mãe, oscilam na posição de objeto desejado e estão ambigualmente próximos ou eliminados do horizonte da narradora. Se, na infância, a manifestação dos sentimentos está sempre relacionada a um transbordamento das emoções, na vida adulta, a relação familiar é esvaziada e a narradora não consegue expressar senão sentimentos negativos em relação à mãe. Com o irmão mais velho, a narrativa sempre tende a explorar a violência que ele exerce sobre os dois mais novos e o medo constante que a atração e a repulsa por ele causam na narradora.

A morte do irmão mais novo parece ser o marco que funda uma separação irreversível entre mãe e filha, como explica a narradora, “Le petitfrère est morttroisjours d’une broncho-pneumonie, lecoeur n’a pastenu. C’est à ce moment-là que j’ai quitté ma mère” (p. 37) ⁵⁰. Para a figura desse irmão mais novo, Paulo (nome citado à página 98), dirige-se uma torrente de bons sentimentos por parte da narradora. Se a mãe é objeto de intensa oscilação entre amor e ódio, acolhimento e repulsa, o *petitfrère* é sempre objeto de intensa afetividade. Também retratado como vítima da negligência materna, ele compartilha com a narradora o medo pelo irmão mais velho e forma, com a menina, uma célula de cumplicidade que é proporcional ao tipo de relação que se instaura entre a mãe e o filho mais velho. É por essa razão que alguns estudiosos apontam, como Roy (2012), o sugestivo caráter incestuoso da relação entre a menina branca e seu irmão mais novo n’ *O Amante*.

Embora não seja objetivo específico desse trabalho tratar dos significados que o incesto adquire na obra, não podemos deixar de apontar para uma evidente sobreposição dessa questão e dos propósitos da dissertação. Primeiro porque a transgressão, tema do presente capítulo, é inerente à própria ideia do ato incestuoso (FREUD, 2012). E segundo porque a abordagem do tema, naturalmente transgressor, é explícita no livro.

⁵⁰ Meu irmão mais moço morreu de broncopneumonia em três dias, o coração não resistiu. Foi nesse momento que deixei minha mãe. (p. 27)

Aliás, a autora francesa, já o havia explorado em outro romance, *La viettranquille*, de 1943 (ROY, 2012).

Com uma feição diferente daquela empregada para falar da mãe e do irmão mais velho, a relação da narradora com Paulo é sempre focalizada nos momentos de afeto e de cumplicidade entre os dois. Essas ocasiões estão inseridas em momentos de felicidade familiar e sua caracterização (uma ligação que, talvez, ultrapasse o amor fraterno) aparece sempre de forma sugestiva, construída como sinônimo de uma felicidade perdida que jamais retornará. Dois exemplos são fundamentais dessa condição. O primeiro é a cena em que os dois aproveitam a companhia da mãe, sem a influência perturbadora do mais velho, um dos momentos que melhor simboliza o exercício da liberdade na expressão dos sentimentos.

Mon petit frère et moi on est près d'elle sur la vérandah face à la forêt. On est trop grands maintenant, on ne se baigne plus dans le lac, on ne va plus chasser la panthère noire dans les marécages des embouchures, on ne va plus ni dans la forêt ni dans les villages des poivrières. Tout a grandi autour de nous. Il n'y a plus d'enfants ni sur les buffles ni ailleurs. On est atteints d'étrangeté nous aussi et la même lenteur que celle qui a gagné ma mère nous a gagnés nous aussi. (p. 35)⁵¹

E, em outro momento, a imagem do irmão mais novo reaparece, associada ao prazer corporal:

(...) Ce qu'il y a de plus beau de toutes les choses données par Dieu, c'est ce corps d'Hélène Lagonelle, incomparable, cet équilibre entre la stature et la façon dont le corps porte les seins, en dehors de lui, comme des choses séparées. Rien n'est plus extraordinaire que cette extériorité tendue vers les mains. Même le corps de petit coolie de mon petit frère disparaît face à cette splendeur. (p. 89)⁵²

⁵¹ Meu irmão mais moço e eu ficamos perto dela na varanda diante da floresta. Agora estamos crescidos, não tomamos mais banho no rio, não perseguimos mais a pantera negra nos pântanos das embocaduras, não vamos mais à floresta nem às ladeiras dos pimentais. Tudo cresceu ao redor. Não há mais crianças montadas nos búfalos nem em lugar nenhum. Também fomos atingidos pela estranheza, e a mesma lentidão que se apoderou de minha mãe também se apoderou de nós. (p. 25-26)

⁵² O que há de mais belo entre todas as coisas criadas por Deus é esse corpo de Hélène Lagonelle, incomparável, esse equilíbrio entre a estatura e o modo como o corpo sustenta os seios, à frente dele, como coisas separadas. Não existe nada mais extraordinário do que esse arredondamento visível dos seios salientes, essa exterioridade ao alcance das mãos. Mesmo o corpo de pequeno cule de meu irmão mais novo desaparece diante desse esplendor. (p. 62)

Vemos que, na primeira citação, pelo mecanismo da negação, a narradora deixa sugerido o que os irmãos faziam quando estavam sozinhos – momentos de intimidade em cenário de natureza selvagem que invoca um tipo de espaço que se caracteriza pela liberdade de ação e pela manifestação de toda a sorte de sentimentos, longe da repressão das regras sociais e dos valores morais da sociedade. Na segunda citação, as novas sensações de excitação sexual provocadas pela observação do corpo nu de uma amiga do pensionato a fazem experimentar tal intensidade de sensações físicas que a lembrança do corpo do irmão querido também esvanece, o que parece apontar para um contato mais próximo entre os dois do que uma relação fraternal prevê. Além disso, podemos identificar um paralelo na descrição dos corpos do amante (*faible*) e do irmão (*petitcoolie*). Essa semelhança sugere que o amante e o irmão podem ocupar a posição de substitutos, um em relação ao outro, indicando o viés incestuoso do laço que liga a narradora ao irmão mais novo.

Freud (2012) nos explica que o incesto se caracteriza pelo estabelecimento de relações sexuais entre parceiros ligados por laços de consanguinidade. Como uma das regras mais elementares para o convívio de seres humanos, proíbem-se tais uniões devido às ameaças que representam ao equilíbrio do conjunto social. Presentes em todas as culturas, essas proibições preservam todos os integrantes do grupo, assim como os valores morais que organizam a sua convivência. A lei que proíbe o incesto parece adequar-se ao fato de que há uma necessidade de reprimi-lo por causa da satisfação que proporciona e por ser fundamentalmente contrário aos interesses coletivos que sustentam uma comunidade. Essa interdição está ligada, no nível psíquico, à própria constituição das fases do desenvolvimento da libido de cada indivíduo, sobretudo àquelas ligadas à vivência do complexo de Édipo e do complexo de castração. Assim, Freud aponta que “somos levados a crer que tal rejeição é, antes de tudo, um produto da forte aversão do homem a seus antigos desejos incestuosos, desde então submetidos ao recalque” (2012, p. 27, tradução modificada). Para o psicanalista, não existe, portanto, um caráter inato na rejeição ou na recusa do ato incestuoso. Os desejos incestuosos são, ao contrário, constitutivos das pulsões sexuais vendo-se precocemente reprimidos e recalcados por via dos mais diferentes mecanismos que as sociedades souberam elaborar.

Considerando esses postulados, podemos pensar que, inicialmente fragilizados pela total influência que o irmão mais velho exerce sobre a mãe, num ambiente descrito sempre como avesso às manifestações de afeto que uma família carinhosa possibilitaria

(“Non seulementaucunefête n’est célébréedansnotrefamille, pas d’arbre de Noël, aucunmouchoirbrodé, aucunefleur jamais”, p. 72)⁵³, os dois irmãos mais novos podem ter buscado na possível relação incestuosa fraternal uma forma de se proteger do sofrimento que atingia a ambos e buscado compensar, de certa forma, na ação dupla de dar e receber, o amor negado e proibido em outra instância, isto é, aquela entre mãe e filho. Por outro lado, podemos pensar que a narradora, de certa forma, repete o que vê na mãe: esta projeta no filho mais velho a figura masculina que tem como paralelo a do pai morto, apoiando-se inconscientemente no conforto que essa relação proporciona, inclusive como forma de repelir a solidão que a viuvez impôs. A narradora, por sua vez, também dirige a Paulo uma busca por conforto e por afetividade que não encontra na mãe, mas percebe que a mãe é, de alguma forma, satisfeita por algo que o filho mais velho lhe oferece, e acaba por canalizar esses sentimentos para o irmão mais novo.

Para avançar na nossa análise sobre transgressão, considerando que o vínculo amoroso da menina branca com o chinês rico, as dificuldades das relações triangulares e a sugestão de incesto já impregnam a narrativa durasiana de elementos explicitamente transgressivos, pensemos, em diálogo com as leituras psicanalíticas, que a figura da mãe representa o primeiro exemplo de transgressão vivido pela narradora. Se considerarmos a história dessa mulher, há uma série de apontamentos que, no contexto em que se deram, são símbolos evidentes de enfrentamento de obstáculos, que, sim, foram resgatados pela narradora, tanto no enredo, ao expor os meandros dessas relações familiares, quanto nos temas presentes no texto, como o da mulher que luta, sozinha, pela sobrevivência da família em condições das mais adversas e que faz da figura da mãe que mede forças com as águas do Pacífico⁵⁴ uma imagem simbólica da vontade humana de ultrapassar os limites do estabelecido, ir além do que é esperado.

Recupera-se, além disso, o significado de “não cumprir”, que citamos no início desse capítulo, permitindo-nos associá-lo à atitude dessa mulher, cujas ações não cumprem padrões socialmente previstos, o que lhe imprime um caráter subversivo, justificado, porém, pela necessidade de sobrevivência. Assim, a permanência na colônia após a morte do marido, a acumulação de trabalhos (pois além de professora, a mãe era

⁵³ Não só nenhuma festa é celebrada em nossa família, nenhuma árvore de Natal, nenhum lenço bordado, nenhuma flor, nunca. (p. 50)

⁵⁴ Há, ainda, outro sentido para a palavra transgressão, que aparece no *Le Petit Robert* (2010), referente ao movimento geológico, chamado de transgressão, em que as águas do mar sobem em relação ao nível do solo, provocando inundações. Nesse sentido, encontramos aqui outro eco da ideia de transgressão, recuperada pela imagem da invasão pelas águas do Pacífico da concessão de terras comprada pela mãe.

pianista em um cinema, assunto desenvolvido na peça de teatro *L'Éden Cinema*) e a compra de uma concessão de terras para cultivo de arroz já colocam Marie Legrand de Roubaix (nome completo citado à página 59) numa posição que a diferencia do padrão de comportamento feminino imposto por uma sociedade patriarcal, da qual se tornará vítima, ao ser enganada quanto à natureza das terras adquiridas, inférteis durante boa parte do ano.

A representação da transgressão se concretiza, assim, em três movimentos essenciais para a compreensão da narrativa. O primeiro é referente à mãe, que ultrapassa os limites socialmente previstos, ao enfrentar a solidão da sua viuvez com uma ousadia que lhe custou o conforto financeiro e o equilíbrio mental. O segundo é a invasão das terras da concessão pelas águas do Pacífico, que, além da destruição material, com a falência financeira, devasta a vida afetiva familiar, minando sonhos, desejos e expectativas, e alterando permanentemente a forma como as personagens se comportam e se relacionam. E, por fim, o terceiro movimento se caracteriza pela constante transgressão vivida pelas personagens, que rompem os limites que circunscrevem seus papéis, agindo sob o impacto do transbordamento das emoções. A fracassada tentativa de delimitar e vencer a força do Pacífico ganha corpo com a imagem da barragem, que, destruída pela violência das águas, também termina por simbolizar a inutilidade do estabelecimento de limites.

2.2. Papel e imagem “femininos”

O enredo d' *O Amante* se desenvolve no cerne de uma sociedade colonial, no início do século XX, cuja organização era baseada nos valores patriarcais de casamento e família. A história da narradora e da sua mãe convergem para outra direção, posto que podemos identificar em ambas elementos transgressores.

Em paralelo com a imagem da mãe, que ousou ultrapassar os limites de uma sociedade que restringia a atuação da mulher no gerenciamento de sua vida, principalmente no que se refere à atividade econômica (tratando de forma cruel as tentativas de mudança em direção à independência financeira, como aconteceu com a compra do terreno infértil junto a credores inescrupulosos), a menina também traz em si signos importantes de transgressão.

Logo no início do romance, encontramos uma descrição detalhada da narradora que ressalta a sua beleza e a sua maneira de vestir-se. Já neste momento, ela percebe que há algo além dos adornos que fascina o olhar das pessoas, embora seja incapaz de defini-lo. Não lhe escapa também a percepção de que, em seu contexto social, as mulheres estão fadadas a destinos devidamente marcados pelos valores morais em voga, que giram em torno da possibilidade, às vezes não concretizada, de um casamento e da formação de uma família.

Je suis avertie déjà. Je sais quelque chose. Je sais que ce ne sont pas les vêtements qui font les femmes plus ou moins belles ni les soins de beauté, ni le prix des onguents, ni la rareté, le prix des autours. Je sais que le problème est ailleurs. Je ne sais pas où il est. Je sais seulement qu'il n'est pas là où les femmes croient. (...) Elles ne font rien, elles se gardent seulement, elles se gardent pour l'Europe (...). Elles attendent. (p. 26-27) ⁵⁵

A clareza da menina sobre a difícil condição de ser mulher nesse ambiente da colônia não poderia produzir uma autoimagem que não fosse, de fato, também uma forma de lutar contra esse estado de coisas. A primeira descrição que faz de si mesma já aponta essa direção, a de trazer marcado em sua imagem um sinal de transgressão que anuncia, no quadro que temos dessa narradora – uma mulher de rosto devastado que relembra uma parte do seu passado –, outras possíveis transgressões, para além do comportamento questionador geralmente associado ao adolescente, ações que se confirmam ao longo da narrativa, como temos tentado discutir nesse capítulo.

Assim, vemos que, na descrição que dedica à sua roupa, no dia do encontro com o amante chinês durante a travessia de balsa, já é perceptível que a menina começa a lidar com a própria sensualidade e com o fascínio, ou a atenção, que pode despertar no olhar alheio. A transparência do vestido e os sapatos de salto alto, por exemplo, marcam essa consciência. Entretanto, é outro adorno que determina, de fato, a peculiaridade da jovem, e que, segundo a narrativa, chama a atenção do futuro amante: o chapéu.

Je porte une robe de soie naturelle, elle est usée, presque transparente. Avant, elle a été une robe de ma mère, un jour elle ne l'a

⁵⁵ Já estou ciente. Sei algumas coisas. Sei que não são as roupas que tornam as mulheres mais ou menos belas, nem os cuidados de beleza, nem o preço dos cremes, nem a raridade, o valor dos adornos. Sei que o problema está em outro lugar. Não sei onde. Só sei que não é onde as mulheres pensam que está. (...) elas não fazem nada, apenas se guardam, guardam-se para a Europa (...). Elas esperam (p. 19-20)

plus mise parce qu'elle la trouvait trop claire, elle me l'a donnée. Cette robe sans manches, très décolletée. (...) J'ai mis une ceinture de cuir à la taille, peut-être une ceinture de mes frères. Je ne me souviens pas de chaussures que je portais ces années-là mais seulement de certains robes. (...) Ce jour-là je dois porter cette fameuse paire de talons hauts en lamé or. Je ne vois rien d'autre que je pourrais porter ce jour-là, alors je les porte. (...)

Ce ne sont pas les chaussures qui font ce qu'il y a d'insolite, d'inouï, ce jour-là, dans la tenue de petite. Ce qu'il y a ce jour-là c'est que la petite porte sur la tête un chapeau d'homme aux bords plats, un feutre souple couleur bois de rose au large, riban noir.

L'ambiguïté déterminante de l'image, elle est dans le chapeau.

(...) sous le chapeau d'homme, la minceur ingrate de la forme, de défaut de l'enfance, est devenue autre chose. (...) Soudain je me vois comme une autre, comme une autre serait vue, au-dehors, mise à la disposition de tous, mise à la circulation des villes, des routes, du désir. (p. 18-20) ⁵⁶

A longa citação é necessária para nosso propósito. Nela, produz-se um quadro a partir do qual é possível vislumbrar a importância dos objetos selecionados para a constituição da identidade da narradora e da natureza das relações que discutimos nas páginas anteriores. O primeiro ponto a ressaltar é a repetição da expressão *ce jour-là* nesse ponto da narrativa, que reforça, mais uma vez, a fundamentalidade da cena que trata do encontro da jovem com o rico chinês na constituição do enredo do romance, sobretudo quando pensamos na importância dos acontecimentos que lhe são posteriores, em especial, a primeira relação sexual da menina, enquanto experiência de limiar (GAGNEBIN, 2014). Essa ideia do limiar também recupera, ao menos em parte, a essência do movimento de transgressão, por ser ele um indicativo de um espaço (ou uma fronteira) que é ultrapassado, dando condições para que uma transformação se opere. No caso de *O Amante*, a transformação da menina em mulher se inicia com essa

⁵⁶ Estou com um vestido de seda natural, gasto, quase transparente. Tinha sido antes de minha mãe; um dia deixou de usá-lo porque achava claro demais e me deu. É um vestido sem mangas, muito decotado. (...) Uso um cinto de couro na cintura, talvez de meus irmãos. Não me lembro dos sapatos que usava naquele tempo, só de certos vestidos. (...) Naquele dia, eu devia estar usando aqueles famosos sapatos de salto alto em lamê dourado. Não vejo que outra coisa poderia estar usando naquele dia, portanto eu os uso. (...)

Não são os sapatos que compõem o que há de insólito, de inaudito, na aparência da menina naquele dia. O que há naquele dia é que a menina está usando um chapéu masculino com abas retas e lisas, um feltro macio cor de pau-rosa com uma larga fita preta.

A ambiguidade determinante da imagem está nesse chapéu.

(...) sob o chapéu masculino, a ingrata magreza da forma, essa imperfeição da infância, se tornou outra coisa. (...) De repente eu me vejo como outra, como outra seria vista, de fora, posta à disposição de todos, à disposição de todos os olhares, na circulação das cidades, dos caminhos, do desejo. (p. 13-15)

imagem, em que inocência e sedução se conjugam para culminar na experiência do amor proibido (e transgressivo) com o jovem nativo de Cholen.

O segundo ponto é a escolha de um vestido que pertenceu à mãe, expondo, dessa forma, duas questões importantes. A primeira volta-se para a sinalização da pobreza da família, dado que o vestido é usado e foi descartado pela mãe, assim como o contexto que envolve a escolha dos sapatos, adquiridos em uma liquidação⁵⁷. Por outro lado, em sintonia com uma leitura de viés psicanalítico, podemos ver nessa escolha uma forma, ainda que inconsciente, de a menina buscar realizar nela os desejos da mãe. Segundo a narradora, a mãe se vestia de forma muito austera, chegando a anular os indícios de feminilidade, ou mesmo de sensualidade, que a filha resgataria ao adotar o vestido, que, como lemos no trecho, foi oferecido a ela pela própria mãe.

A presença do cinto, terceiro ponto, faz referência aos irmãos, como mostra o exemplo citado. Se avaliarmos a relação que ela vivia com o irmão mais velho, podemos pensar que o cinto poderia remeter à própria imagem que a menina tem dele, como aquele que prende ou que agride. Se o cinto funciona como um adorno ou um acessório que possui uma função prática (prender ou sustentar calças ou vestidos), ele também pode ser usado como instrumento de agressão, ação sempre associada à figura do irmão mais velho. É possível recuperar, em relação a esse ponto, que a agressão da mãe ao descobrir a relação da filha com o chinês é executada com um cinto, um objeto dos filhos, como vimos, produzindo uma satisfação explícita no irmão mais velho.

O quarto ponto é o par de sapatos, que, ao completar a imagem descrita pela narradora, certamente finaliza o seu ingresso para a vida adulta, momento em que ela deixa para traz a inocência e dá fim à infância amargamente vivida entre os familiares. A extravagância do sapato de lamê dourado, usado à luz do dia, cujo objetivo provavelmente seria o de chamar a atenção de quem a olhasse, sugere, ou mesmo antecipa, o comportamento da *petiteprostituée*, expressão com a qual a própria narradora se define no correr da narrativa. Essa constituição da imagem da menina-narradora é tão relevante que Perrone-Moisés (2012) nos alerta para a sua importância, momento-chave da narrativa em que a menina é construída a partir de atributos que revivem, na sua imagem, cada integrante da família: o vestido foi dado a ela pela mãe, o

⁵⁷ Ce jour-là jê dois porter cette fameuse paire de talosn hauts en lamé d'or. Je ne vois d'autre que je pourrais porter ce jour-là, alors je le porte. Soldes soldés que mamère m'a achetés. (p. 18-19) (Naquele dia, eu devia estar usando aqueles famosos sapatos de salto alto em lamê dourado. Não vejo outra coisa que poderia estar usando naquele dia, portanto eu os uso. Saldo de liquidação que minha mãe me comprou, p. 14)

cinto foi tomado de um dos irmãos e o chapéu, o último elemento citado e o mais “insólito” deles, faria referência ao pai.

Quando discute sobre o simbolismo nos sonhos, Freud (2014) chama a atenção para o chapéu como símbolo da genitália masculina. Ainda que não se trate de um conteúdo onírico em *O Amante*, a imagem evocada pelo chapéu parece aliar-se com a ideia adotada pelo psicanalista. Perrone-Moisés (2012) comenta que esse adorno é uma referência direta à figura do pai e à sua função determinante de “sustentar a família”, que foi assumida pela menina, ao relacionar-se com o jovem rico chinês, e, assim, “trazer dinheiro para casa”. Essa prostituição velada acabou por ser aceita até pela mãe, que viu na ligação da filha com o jovem uma forma de suprir as necessidades financeiras da família, ainda que a primeira reação tenha sido proibir o namoro do casal e que o estabelecimento de um elo fixo e oficial entre os dois fosse terminantemente rejeitado. Lembremos que a mãe solicita à diretora do pensionato onde a menina estuda que não impeça os encontros da filha com o amante chinês, principalmente depois que ele presenteou a menina com um anel de diamante.

Não podemos deixar de apontar que a escolha da sua forma de vestir também garante à menina a expressão genuína de um comportamento transgressivo, como, por exemplo, o de ser uma forma de resposta às dificuldades que sua rotina de branca pobre e sem perspectivas impõe. Como se fazer notada, dentro e fora do contexto familiar, se não pela adoção de acessórios que possam ser imediatamente reconhecidos graças ao fato de que produzem estranhamento em quem os observa? No plano psicanalítico, cada uma das peças que compõem a sua imagem encontra uma referência nas relações familiares, porém, não deixam de repercutir a revolta com que essas mesmas relações em família passam a ser compreendidas com o acesso à vida adulta, posto que, muito cedo, a menina se viu vivendo experiências que a fizeram amadurecer rapidamente. Além disso, diante da tragédia familiar e da falta de visibilidade no ambiente da colônia, sua imagem assim construída pode significar também uma forma de luta contra um destino que lhe queriam impor e contra o qual ela se bate permanentemente ao longo de toda a narrativa, sobretudo contra a possibilidade de construir para si um caminho – recuperando a proposta de uma leitura dos movimentos presentes em toda a narrativa – que se opusesse àquele ao qual as mulheres do seu contexto imediato, principalmente a mãe, estavam condenadas.

2.3. A escrita como transgressão

De acordo com o enredo do romance, escrever, para além de trazer em si (no comportamento e na forma de vestir) ações transgressoras, talvez tenha sido o ato mais transgressor que a narradora ousou realizar. São várias as ocasiões em que a narradora focaliza a ideia da escrita e de como essa vontade era repelida dentro do ambiente familiar, principalmente pela mãe: “Jelui ai répondu que ce que je voulais avant toute autre chose c’était écrire, rien d’autre que ça, rien. Jalouse elle est. Pas de réponse, un regard bref aussitôt détourné (...)” (p. 31)⁵⁸. A narradora também nos informa que ela é a primeira da classe em língua francesa, mas a mãe gostaria que ela se formasse professora de matemática. Esse desprezo da mãe pelo sonho da filha de tornar-se escritora e a insistência em decidir qual seria o seu futuro profissional são vistos pela menina como decisões impostas, as quais ela repele, buscando elaborar formas de enfrentamento e de busca de realização do sonho de ser escritora. Nesse sentido, a decisão de migrar para a França e sua permanência no continente europeu são concretizações de um desejo que já aparece tematizado nessa oposição entre a vontade da mãe e as ideias da menina.

Também são várias as ocasiões em que outros textos são citados, confirmando o desejo de trazer para a materialidade do texto a discussão das ideias que sustentam os princípios a partir dos quais a escrita literária é possível em Duras. Por essa linha de raciocínio, podemos entender que as várias referências a outros textos (os romances *Barrage contre le Pacifique*, *La vie tranquille*, *Le Vice-Consul*, por exemplo, e a peça de teatro *L’Éden Cinéma*), como também as reflexões acerca da própria atividade da escrita, que a narradora incorpora ao seu discurso, ultrapassam a ideia de que a leitura do romance se reduz aos indicativos presentes no enredo que amarra a vida das personagens.

Uma das frases mais famosas do livro, “L’histoire de ma vie n’existe pas” (p. 14)⁵⁹, sinaliza justamente para essa direção, na medida em que, como vimos, o romance se caracteriza por *ir além* do conteúdo (a história) que sua narradora deseja retomar, para ilustrar (e, por consequência, propor uma discussão sobre) o mecanismo através do qual

⁵⁸ Respondi que o que mais queria, acima de qualquer outra coisa, era escrever, só isso, nada mais. Ela fica enciumada. Nenhuma resposta, um olhar rápido logo desviado (...). (p. 22)

⁵⁹ A história da minha vida não existe. (p. 10)

as palavras se conjugam de forma a se tornarem texto literário e existirem por si mesmas, ou seja, como *escrita corrente* (MELLO, 1989). Escrever um romance, assim como a narradora o faz, poderia ser entendido, de acordo com essa perspectiva, como a metáfora que traduz genuinamente o quanto de transgressor há na opção por tornar-se escritora, colocando-se na direção contrária do que a mãe lhe havia destinado.

Com base nessa proposta de leitura, seria possível pensar que o texto durasiano resvala em questões de ordem metalinguística. Não se trata simplesmente de escrever sobre um momento que uma narradora quer lembrar, assim como as circunstâncias que o envolvem, mas também, e talvez acima de tudo, de escrever sobre como escrever um conteúdo que não se deixa facilmente representar em forma de texto.

Quando discute sobre a escrita como metáfora da memória, Assmann (2011, p. 166) afirma:

A escrita como metáfora da memória é tão indispensável e sugestiva quanto extraviadora e imperfeita. A presença permanente do que está escrito contradiz ruidosamente, no entanto, a estrutura da *recordação*, que é sempre descontínua e inclui necessariamente intervalos da não presença. Não se pode recordar alguma coisa que esteja presente. E para ser possível recordá-la, é preciso que ela desapareça temporariamente e se deposite em outro lugar, de onde se possa resgatá-la. (...) Para fazer mais jus a isso, seria preciso inventar a imagem de uma escrita que, uma vez realizada, não se tornasse legível de imediato, mas somente sob condições especiais.

Ainda que a ideia de gênero seja na (pós-)modernidade um conceito que não só incorpora mas pressupõe a noção de transgressão, a crítica especializada não se cansou, desde a publicação do livro, de apontar a excepcionalidade da prosa que Duras construiu em *O Amante* em relação ao conjunto de sua obra, iniciada ainda na década de 1940, tanto no que concerne aos aspectos discursivos (DIOUF, 2014; FURTADO & TROCOLI, 2013), quanto aos aspectos formais (CORREA, 2013; MELLO, 1989). Perrone-Moisés (1966), por exemplo, indica que, se as primeiras décadas da produção romanesca da autora francesa foram marcadas por uma prosa ausente de experimentalismo, seguidora da tradição francesa da clareza textual, a sua obra posterior enveredou por caminhos em que se mesclam experimentalismo, retornos obsessivos aos mesmos temas e exploração poética da língua, cuja principal característica é a construção de imagens, questão que é objeto desse trabalho, já que tratamos justamente dos movimentos relacionados à presença da imagem da travessia do rio no conjunto do

romance. Para Mello (1989), por sua vez, *O Amante* é um momento fundamental da carreira literária de Duras porque se propõe a “aprofundar a misteriosa alquimia do fazer literário” (p. 145).

Se, de acordo com o que lemos na citação de Assmann, conteúdo e forma se chocam na constituição da recordação, dado que aquilo que é permanente (a escrita) se opõe ao inconstante (memória), *O Amante* resulta em uma transgressão ao fazer a proposta de reconstituir algo que vai muito além da inconstância da recordação, que é a própria ausência: a da fotografia que nunca existiu. É nessa questão da imagem que a proposta de Assmann pode auxiliar-nos na interpretação de uma das formas que o movimento de transgressão apresenta na nossa proposta de leitura d’*O Amante*.

Já apontamos para o diálogo que o texto durasiano apresenta com outros suportes, sobretudo a fotografia. Nesse sentido, a cena fundamental da travessia do rio como imagem que nunca foi armazenada ou fixada é reconstruída a partir de uma escritura que busca fixar uma imagem através de um discurso que precisa destruir sua natureza narrativa para voltar à vida com um propósito novo, o de ser ele-mesmo uma imagem. Somente uma escritura narrativa transgressora e liberta das obrigações que comumente se reclamam para um texto narrativo literário poderia alcançar esse estatuto, que não deixa de trazer em si, como é típico no texto durasiano, uma faceta paradoxal, posto que se deseja construir uma imagem a partir de um elemento que lhe é oposto: a fluidez do texto narrativo.

De acordo com essa perspectiva, o mecanismo de repetir para escrever poderia ser lido sob dois ângulos. O primeiro seria vê-lo como estratégia a partir da qual a narrativa lança mão do fluido, o discurso, para criar o estático, nesse caso, uma imagem da cena fundamental. E o segundo seria o de ver nesse constante retorno à mesma cena uma forma de representar a imagem, por via de fragmentos, que, unidos uns aos outros no final da narrativa (ou da *travessia*), comporiam a imagem que falta, a da fotografia jamais tirada. Dessa forma, a opção por uma narrativa de memórias explicitamente repetitiva e fragmentada é irônica, porque, na obra, não se trata apenas de lembrar, mas, acima de tudo, de preencher, por via da recordação, o vazio de uma ausência. Em outras palavras, dar corpo a uma imagem hipotética que se perdeu no tempo e que só pode ser refeita sob um regime excepcional, tal qual vemos na narrativa durasiana, com seus planos narrativos que se atravessam mutuamente, em parágrafos que dilatam e concentram o tempo e o espaço narrativos, cuja voz é fragmentada em uma narradora que assume tanto a mulher do rosto devastado quanto a *petite*, que ora afirma, ora nega

o que está narrando, relativizando todos os elementos que poderiam validar o que expõe na narrativa de memórias. Em suma, a relevância do romance teria de ser procurada antes em sua forma, literária, do que em seu conteúdo, memorialístico ou autobiográfico.

Essa é certamente uma das razões que leva Diouf (2014) a salientar o caráter autossuficiente da prosa d' *O Amante*, no sentido de que ela não precisa de confirmações exteriores, como fazem as leituras que adotam um viés autobiográfico para analisar a obra. Para esse estudioso, o texto de Duras

(...) matérialise les préoccupations discursives de l'écrivaine et relie le questionnement existentiel (post)moderne sur l'individu, l'idéologie et l'identité à une pratique personnalisée du langage et de la composition romanesque. (p. 225) ⁶⁰

Kuntz (2016), à luz de uma perspectiva diversa, mas em diálogo com a fundamentação teórica que orienta esse trabalho, a dos postulados freudianos (e, nesse caso, aqueles que tratam sobre o desejo), entende que, n' *O Amante*, a escrita é o meio através do qual a narradora pode enfrentar o desamparo das perdas do passado, tendo na linguagem uma forma de inscrever e de materializar a experiência da dor e da angústia que é revivida ao contar as memórias. A escrita simbolizaria, assim, uma forma de realizar o desejo persistente e indestrutível de romper os limites que se apresentam para erigir uma escrita que abarque essa totalidade desejada. Também Silva (1989, p. 208) propõe que “apesar do título, o eixo narrativo deste romance consiste no desejo do sujeito enunciador de romper o não-dito pelo dito da escritura”.

Se relacionarmos o que propõe Kuntz (2016) com as citações de Duras que selecionamos para discutir o presente item, podemos perceber que a narradora d' *O Amante*, no seu desejo de escrever, incarna, em sua trajetória, a ideia mesma de transgressão que o ato de escrever representa no universo romanesco de Duras, ou seja, como sujeito de uma passagem (ou travessia) que cruza, solitariamente, o vazio até a construção do que ainda não tinha corpo, ou representação – a cena nunca registrada. Escrever se concretiza, dessa forma, como a própria essência do movimento de

⁶⁰ Materializa as preocupações discursivas da escritora e relê o questionamento existencial (pós) moderno sobre o indivíduo, a ideologia e a identidade a uma prática personalizada da linguagem e da composição romanesca. [tradução nossa]

transgressão, no sentido de tornar-se o processo capaz de atravessar espaços e tempos, para dar forma e sentido à matéria fluida que a memória busca, de todas as formas, preservar, para vencer a força implacável do esquecimento, imposto pela passagem do tempo, mesmo que se fique apenas no terreno da imaginação.

Capítulo 3 – Pelas vagas da memória

O terceiro capítulo desse trabalho tratará do movimento de vagar a esmo. Da mesma forma que iniciamos os capítulos anteriores discorrendo sobre os significados relacionados aos termos “travessia” e “transgressão”, discutiremos a seguir os sentidos que envolvem a palavra “vagar”, a expressão “vagar a esmo” e sua relação com a perspectiva de leitura que adotamos para a leitura d’ *O Amante*.

Segundo Houaiss (2001, p. 2822), o verbo “vagar” refere-se ao estado de “estar ou ficar vago, vazio”, ou de “restar ou sobrar tempo”. Além desses, outros significados relevantes para a nossa análise são apontados, como “andar sem rumo certo”, “perambular”, “movimentar-se ao sabor dos ventos, das vagas”, “ser de conhecimento público”, “espalhar-se”, “correr (um lugar, um país, um mundo)”. Como substantivo, “vagar” significa “falta de pressa ou lentidão”. Se buscarmos a etimologia da palavra, tal como indica o próprio Houaiss, vemos que, na origem (*vaco, as / vacui, atum, are*), há uma série de sentidos que, alinhavados àqueles já citados, estendem-se e ampliam a margem de significados em torno do termo, como “ser livre”, “estar sem ocupação”, “não ser casada”, “ser isento de (tarefa)”, “ser redundante”, “ter tempo para” (CRETELLA & CINTRA, 1953). Quanto à palavra “esmo”, temos como significados “isento de certeza, incerto, sem fundamento” (HOUAISS, 2001, p. 1220). *Le Petit Robert* (2010), além desses significados, acrescenta, entre outras, as ideias de “impreciso”, “indeterminado” e “indefinível” aos sentidos da palavra vaga [*vague*] (2010, p. 2670).

Essas considerações têm como objetivo ressaltar a riqueza de sentidos que podem ser associados às imagens fundamentais do romance, assim como ao conteúdo

do que é ali narrado. Quando Duras trata dos seus processos de criação literária, em *Écrire* (1993), ela salienta, por diversas vezes, a imagem do vazio e da solidão que marcam a sua vida de escritora. Em um desses trechos, assim associa escrita e solidão:

C'est une solitude de l'auteur, celle de l'écrit. Pour débiter la chose, on se demande ce que c'était ce silence autour du soi. (...) Cette solitude réelle du corps devient celle, inviolable, de l'écrit. (p. 15) ⁶¹

Em outra passagem, afirma : “La solitude, ça veut dire aussi : ou la mort, ou le livre” (p. 19) ⁶². E, para reforçar, não podemos deixar de retomar o trecho:

L'écrit ça arrive comme le vent, c'est nu, c'est de l'encre, c'est l'écrit et ça passe comme rien d'autre ne passe dans la vie, rien de plus, sauf elle, la vie. (p.53) ⁶³

Em todas essas passagens, é possível identificar que ao sentimento de solidão se atrela à ideia de que a atividade da escrita se dá em meio ao vazio e ao silêncio. Em conjunto com essa imagem, fixam-se também as sugestões de que os movimentos, propostos no emprego de palavras como *autour*, *vente* *passe*, se não têm direção certa e imediata, estão ao sabor das necessidades da proposta do romance de retomar de memória uma parte da adolescência da narradora. Nesse sentido, considerando a natureza inconstante, assistemática e fluida da memória, podemos pensar que uma das formas de materializar essa questão no texto escrito é identificar a recuperação de lembranças pela memória com o movimento de vagar a esmo.

Devemos forçosamente lembrar que o retorno insistente às mesmas cenas, as repetições (tanto no plano do conteúdo como no plano da expressão), a circulação por espaços significativos para as experiências da jovem branca, o discurso entrecortado por

⁶¹ É uma solidão do escritor, aquela da escrita. Para estreitar a coisa, nós nos perguntamos o que era esse silêncio em torno de nós. Essa solidão real do corpo torna-se aquela, inviolável, da escrita. [tradução nossa]

⁶² A solidão, isso que dizer: ou a morte, ou o livro. [tradução nossa]

⁶³ A escrita chega como o vento, é o nu, é a tinta, é a escrita e isso passa como nada a mais passa na vida, nada a mais, salvo ela, a vida. [tradução nossa]

diferentes planos temporais, a oscilação entre o emprego da 1ª e da 3ª pessoa, a narrativa fragmentada que mescla presente e passado e a incerteza da narradora sobre os acontecimentos que tenta contar não deixam de sugerir, para além das ideias de travessia e transgressão, uma forma de textualizar o significado presente no movimento de vagar, de perambular, ou mesmo de uma vaguidade, de um retorno sem pressa, em torno daquilo que é narrado. Este vaguear não é experimentado apenas pela narradora, mas está também, quase ironicamente, no que o leitor experimenta ao ler o romance e tentar acompanhar a história que se pretende contar ali.

Nesse sentido, é importante voltarmos à imagem que abre o romance. A narração d' *O Amante* é construída a partir de um fluxo de imagens que vêm à mente da narradora suscitado pela observação que um homem lhe faz num lugar público.

Un jour, j'étais agée déjà, dans le hall d'un lieu public, un homme est venu vers moi. Il s'est fait connaître et il m'a dit : « Je vous connais depuis toujours. Tout le monde dit que vous étiez belle lorsque vous étiez jeune, je suis venu pour vous dire que pour moi je vous trouve plus belle maintenant que lorsque vous étiez jeune, j'aimais moins votre visage de jeune femme que celui que vous avez maintenant, dévasté. » (p. 09)⁶⁴

Reparemos que é possível estabelecer relações entre as condições em que esse encontro se dá e os significados que a ideia do movimento de vagar a esmo propõe. O primeiro ponto a ser observado é a vagueza com que esse encontro, primordial para o desencadeamento da memória, é descrito. Trata-se, em primeiro lugar, de uma ocasião indefinida no tempo, em que um homem diz à narradora quem é, mas permanece sem nome ou referência para o leitor. O segundo ponto é o lugar, o hall de um local público (por onde qualquer pessoa circula, a esmo ou não), que nos obriga a estabelecer a sutil relação de que “ser de conhecimento público” está na origem do termo “vagar”, como vimos. Se o que se vai contar será de conhecimento público – ou o que vai ser contado correrá por determinados espaços ao sabor dos ventos, ou das vagas –, esse lugar, tão importante para a primeira imagem do romance, também permanece sem referência, em oposição à relevância que os outros espaços (o rio Mekong, as ruas de Saigon, a concessão de terras, por exemplo) desempenham na narrativa, como vimos nos

⁶⁴ Um dia, eu já tinha bastante idade, no saguão de um lugar público, um homem se aproximou de mim. Apresentou-se e disse: “Eu a conheço desde sempre. Todo mundo diz que você era bonita quando jovem; venho lhe dizer que, por mim, eu a acho agora ainda mais bonita do que quando jovem; gostava menos do seu rosto de moça do que do rosto que você tem agora, devastado. (p. 07)

capítulos anteriores. E, finalmente, o terceiro ponto, é o movimento de perambular que já aparece sugerido no elo entre passado e presente que o observador propõe ao definir o rosto da mulher como *dévasté*, deixando implícito a gama de experiências (físicas, afetivas, espaciais e temporais) que levaram a tal transformação.

A importância desse parágrafo inicial reside também no fato de que mobiliza uma das mais empregadas estratégias das narrativas ficcionais. A relação estabelecida entre a imagem do rosto jovem e a do rosto devastado da mulher suscita no leitor a expectativa de conhecer (não sem muito esforço, bem ao estilo de Duras) o percurso que levou um ao outro, revelando, com essa imagem, uma tragédia anunciada que se configura na definição de rosto *dévasté*.

É com base nessas ideias que propomos, nesse capítulo, discutir como o movimento de vagar a esmo se identifica com a representação da memória, com idas e vindas aos mesmos conteúdos e com a presença de diversas digressões ao longo da narrativa, com a circulação variável e ininterrupta por espaços, eles mesmos caracterizados como vagos e inertes, e com a proposital contradição produzida pela narradora, ao narrar uma história que afirma não existir⁶⁵.

3.1. Memória

Na constituição do discurso memorialístico da narradora d' *O Amante*, encontramos, por diversas vezes, expressões que validam de forma aparentemente segura o que ela conta, conquistando junto ao leitor certa credibilidade proveniente da força e da destreza discursivas com que retrata algumas das situações relatadas, sobretudo aquelas vividas em família, no período da dificuldade financeira causada pela compra da concessão das terras inférteis à beira do oceano Pacífico:

Jamais bonjour, bonsoir, bonne année. Jamais merci. Jamais parler. Jamais besoin de parler. Tout reste muet, loin. C'est une famille en pierre, pétrifié dans une épaisseur sans accès aucun. Chaque

⁶⁵L'histoire de ma vie n'existe pas, p. 14. (A história da minha vida não existe, p. 10)

jour nous essayons de nous tuer, de tuer. (...) Nous sommes ensemble dans une honte de principe d'avoir à vivre la vie. (p. 69) ⁶⁶

E, ao falar da barragem:

Ça a duré tout cet âge, sept ans. Et puis enfin l'espoir a été renoncé. Il a été abandonné. Abandonnées aussi les tentatives contre l'océan. A l'ombre de la vérandah nous regardons la montagne de Siam, très sombre dans le plein soleil presque noire. La mère est enfin calme, murée. Nous sommes des enfants héroïques, désespérés. (p. 70) ⁶⁷

Nesses dois trechos, precisamos prestar atenção à construção de um discurso memorialístico que apresenta duas faces importantes. A primeira, relacionada à materialidade do texto, é a de que se quer transparecer alguma certeza sobre o que é contado, como se verifica no emprego do tempo presente (*reste, essayons, sommes, regardons*) e do pretérito perfeito (*a duré, a été, a abandonné*), de advérbios que indicam fatos conclusivos (*jamais*) e de pronomes indefinidos que servem para generalizar as afirmações, como se sobre elas não se pudesse propor questionamentos ou dúvidas (*tout, aucun*). A outra face é aproximar essas cenas do tempo em que se constrói a narração, para fazer parecer que tudo se passa aos olhos de quem lê, sem a distância temporal existente entre o ato de narrar e os acontecimentos sobre os quais se fala, comprimindo também, por sua vez, a distância entre o eu narrante (a mulher idosa) e o eu narrado (a menina de 15 anos e meio). As curtas frases afirmativas colaboram para construir esses sentidos, assim como a insistência na escolha do presente verbal.

Porém, sabendo que se trata de um discurso memorialístico, precisamos desconfiar das imagens aí construídas, posto que elas sugerem, ainda que de forma muito escamoteada, e sob o peso das características do entrecortado discurso durasiano, certa reticência relativa à ideia de certeza que se quer transmitir. Uma questão relevante

⁶⁶ Nunca bom dia, boa noite, bom ano. Nunca obrigado. Nunca falar. Nunca precisar falar. Tudo continua, mudo e distante. É uma família de pedra, petrificada numa espessura sem nenhum acesso. Todos os dias tentamos nos matar, matar. (...) Estamos juntos numa vergonha por princípio de ter de viver a vida. (p. 48)

⁶⁷ Durou esse tempo todo, sete anos. E então finalmente a esperança foi deixada de lado. Abandonada, abandonadas também as tentativas contra o oceano. À sombra da varanda olhamos a montanha de Sião, muito escura em pleno sol, quase negra. A mãe enfim calma, fechada em si. Somos filhos heroicos, desesperados. (p. 49)

nesse sentido é lembrar que se trata de alguns fatos rememorados sobre o quais incide toda a sorte de afetos e compensações que a tentativa de torná-los texto escrito supõe (ASSMANN, 2011). Com base nessa proposição, a repetição de palavras (*jamais*, por exemplo) e de ideias (*Et puis enfin l'espoir a été renoncé. Il a été abandonné.*) deixa para o leitor uma sugestiva tensão narrativa que se torna diretamente proporcional à busca momentânea da narradora por um discurso imune a dúvidas. À força de tantas vezes voltar aos mesmos acontecimentos, essa ação pode resultar, paradoxalmente, em mais desconfiança do que em certeza sobre o que se fala.

Reparemos, ainda, que podemos identificar, nesses trechos, a progressão da tragédia que se abateu sobre a família a partir de duas imagens naturalmente ambíguas (fluidez *versus* imobilidade), reforçando a presença da ideia de movimento incerto e sem direção que está, como já ressaltamos, na natureza do próprio discurso memorialístico. Referimo-nos àquela que melhor identifica o romance com o esse tipo de discurso, a fluidez da água, e àquela que está invocada no segundo desses dois trechos citados, a barragem, o muro pensado para conter a invasão das terras da família da menina branca.

Do silêncio da ausência de comunicação e de manifestação de sentimentos entre todos os membros da família (mas lembremos que o afeto entre a menina e o irmão mais novo nunca esmoreceu, pelo menos até a sua partida no fim do romance), chega-se à imagem de petrificação de todos diante da tragédia do fracasso da barragem. As águas que tomam a concessão de terras, invadindo a propriedade, deixam atrás de si uma destruição completa, um vazio dentro do qual a família está morta para o mundo, sem rumo e sem definição, características sugestivas do movimento de vagar e de perambular que o romance explora em diversos momentos da narrativa. Entre a luta e a desesperança, todos ficam sem saber o que fazer. A mãe se converte ela mesma numa espécie de barragem simbólica (*La mère est enfin calme, murée.*)⁶⁸, sem qualquer razão de ser numa realidade que lhe chega da pior forma possível – imagem emocionante que a tradução não conseguiu recompor completamente. É uma imagem cruel e irônica, pois a mãe é transformada naquilo que ela arquitetou e mandou construir e que acabou por se tornar a sua própria ruína, o muro contra o Pacífico.

⁶⁸ A mãe enfim calma, fechada em si, p. 49. A palavra *murée*, no texto, é um adjetivo, formado a partir do particípio do verbo *murer* (murar). Na passagem, a imagem construída é a da mãe transformada em um muro, como aquele que ela mandou erguer para tentar deter as águas do Pacífico.

Além disso, é importante salientar, com relação a esse trecho, a recorrência da imagem que se destaca da similaridade do par *mer/mère* (PERRONE-MOISÈS, 2012), sobre o qual podemos identificar outra duplicidade, se pensarmos que quem se acalmou pode ter sido a mãe (*mère*), mas que, pelo parentesco sonoro, não podemos deixar de identificar essa calma com o próprio mar (*mer*), concluída a destruição da barragem.

Se nesses trechos a sutileza do movimento de vagar e de instabilidade do discurso memorialístico é muito sutil, tentando fazer-se imperceptível ao leitor menos atento, em outras situações da narrativa isso pode ser imediatamente reconhecido. São vários os momentos em que a narradora vacila e demonstra que não é possível ter certeza sobre o que narra, deixando ao leitor a sensação de incredulidade que ela também experimenta, dado que não pode ter certeza nem consegue lembrar por completo o que está narrando. Instaura-se, assim, uma confusão que nos faz estabelecer um paralelo com a presença do movimento de vagar a esmo que identificamos como uma das características essenciais do discurso memorialístico da narradora d' *O Amante*.

Eis alguns exemplos:

Ce n'est donc pas à la cantine de Réam, vous voyez, come je l'avais écrit, que je rencontre l'homme riche à la limousine noire, c'est après l'abandon de la concession, deux ou trois ans après, sur le bac, ce jour que je raconte, dans cette lumière de brume et de chaleur. (p. 36)⁶⁹

Ils sont morts maintenant, la mère et le deux frères. Pour les souvenirs aussi c'est trop tard. Maintenant je ne les aime plus. Je ne sais plus si je les ai aimés. Je les ai quittés. Je n'ai plus dans ma tête le parfum de sa peau ni dans mes yeux la couleur de ses yeux. Je ne me souviens plus de la voix, sauf parfois de celle de la douceur avec la fatigue du soir. (p. 38)⁷⁰

Je vois la guerre sous les mêmes couleurs que mon enfance. Je confonds le temps de la guerre avec le règne de mon frère aîné. C'est aussi sans doute parce que c'est pendant la guerre que mon petit frère est mort : le cœur, comme j'ai dit déjà, qui avait cédé, laissé. Le

⁶⁹ Portanto, vejam, não é na cantina de Réam, como eu havia escrito, que encontro o homem rico da limusine preta, é depois do abandono da concessão, dois ou três anos depois, na balsa, nesse dia que estou relatando, nessa luz de bruma e de calor.

⁷⁰ Eles estão mortos agora, a mãe e os dois irmãos. É tarde demais mesmo para as lembranças, não os amo mais. Nem sei se os amei. Eu os deixei. Não tenho mais na memória o cheiro de sua pele nem em meus olhos a cor dos seus. Não me lembro mais da voz, exceto às vezes da doçura mesclada ao cansaço da noite. (p. 27)

frère aîné, je crois bien ne l'avoir jamais vu pendant la guerre. (p. 78)
⁷¹

Je ne sais plus quels étaient les mots du télégramme de Saigon. Si on disait que mon petit frère était décédé ou si on disait : rappelé à Dieu. Il me semble me souvenir que c'était rappelé à dieu. L'évidence m'a traversée : ce n'était pas elle qui avait pu envoyer le télégramme. Le petitfrère. Mort. (p. 126)
⁷²

As várias citações selecionadas se tornam relevantes na medida em que, nelas, abundam os sinais do movimento de vagar a esmo que se identifica com os meandros do discurso memorialístico durasiano, revelando suas descontinuidades e vacilações, que vimos tentando apontar desde o início desse capítulo.

Prestemos atenção, inicialmente, ao fato de que há oscilação na condução dos fatos retratados, dado que a narradora nega situações que já tratou, como se observa na referência aos acontecimentos na cantina de Réam, no primeiro trecho citado. A partir da negação que ela expõe na passagem, não podemos mais precisar se o encontro com o jovem chinês realmente se deu na balsa, ou se poderia ter acontecido na cantina. A proposta de uma narrativa que percorre o passado da menina da balsa até a mulher idosa dá lugar, aos poucos, a um discurso que se caracteriza pelo teor incerto e inconclusivo.

Contradizer-se é atitude muito comum no discurso da menina branca de Saigon. Mesmo quando tenta retomar com segurança o momento em que conheceu o jovem rico que se tornou seu amante, cede a vacilações. No início do livro, o leitor é informado que eles se conheceram sobre a balsa durante a travessia do rio Mekong. Porém, no primeiro trecho citado acima, ela lança um olhar opaco sobre esse momento, quando se reporta aos acontecimentos na cantina de Réam. Essa vagueza no trato com os fatos narrados é reforçada por dois pontos presentes nesse mesmo parágrafo. O primeiro é a indeterminação temporal do emprego da expressão *deux ou troisansaprès*, que indica algum momento depois da destruição da barragem, mas que ela mesma, narradora, não consegue precisar. O outro é a referência à imagem que se destaca da ideia *delumière de brumeet de chaleur* que, por si só, já invoca algo turvo, sem definição, que não pode ser olhado com nitidez, exatamente como as lembranças que fogem à pena da narradora.

⁷¹ Vejo a guerra com as mesmas cores da minha infância. Confundo o tempo de guerra com o reinado do meu irmão mais velho. Certamente também porque é durante a guerra que morre meu irmão mais moço: o coração, como eu já disse, cedeu, desistiu. Meu irmão mais velho acho que não vi nenhuma vez durante a guerra. (p. 55)

⁷² Não me lembro mais as palavras do telegrama de Saigon. Se dizia que meu irmão mais moço tinha falecido ou se dizia: chamado a Deus. Creio lembrar que era chamado a Deus. A evidência me trespassou: não podia ser ela a mandar o telegrama. Meu irmãozinho. Morto. (p. 88)

Outro ponto que nos autoriza a elaborar o referido raciocínio é o emprego do verbo *confondre*. Na frase *Je confonds le temps de la guerre avec le règne de mon frère aîné*, a narradora nos deixa abandonados diante da sua própria condição limitada de nos apontar a sequência em que os fatos aconteceram, mergulhando-nos, e, é certo, incluindo a si mesma nesse movimento, num universo vago, movediço, causando no leitor o mesmo estarecimento que expressa diante da relatividade do conteúdo que se pretende narrar ali. A isso é preciso acrescentar a preciosa imagem que se constrói no trecho, no que concerne ao tipo de sentimento que havia entre ela e o irmão mais velho. Sua infância é comparada e identificada com uma guerra e seu relacionamento com esse irmão não pode ser retratado senão como o “reino” de alguém que não produziu nada além do terror e dos prejuízos de um conflito violento e desigual. Ao lado disso, a narradora não abandona o recurso da ambiguidade, pois no mesmo parágrafo em que emprega *confonds*, usa *sans doute*, acentuando, no plano da expressão, a incerteza sobre os fatos que narra, ao unir dois significados habitualmente contrários, como confundir e não ter dúvidas, e, ao mesmo tempo, no plano do conteúdo, a oposição entre os sentimentos que a ligavam aos irmãos: ódio ao mais velho, saudade do mais novo.

Mesmo quando se refere a fatos fundamentais do passado, cuja importância parece inquestionável, a narradora não consegue garantir certeza sobre o que relata. O quarto trecho citado é um exemplo desse vagar. Tudo o que faz referência ao irmão mais novo quase sempre é narrado de forma segura e coerente. Entretanto, num momento determinante dessa trajetória, que diz respeito à morte e à dor da perda do irmão amado, a narradora se mostra claramente evasiva. Outra imagem muito relevante nesse trecho, que retoma também o movimento da travessia e a importância da experiência da morte para o amadurecimento da narradora, está no trecho *L'évidence m'a traversée : ce n'était pas elle qui avait pu envoyer le télégramme. Le petit frère. Mort*. A imagem produzida pelo emprego do verbo *traverser* reatualiza a relevância do movimento de travessia como metáfora das experiências de limiar.

Dentre os quatro trechos citados para explanação dessa questão, o segundo é, talvez, o mais irônico deles, se tivermos como perspectiva o fato de que o objetivo da narradora é escrever suas memórias sobre um determinado período da sua adolescência. Nesse trecho, a narradora afirma que é tarde para lembrar e que não ama mais os familiares (mãe e irmãos). Imediatamente depois, na frase seguinte, modaliza esse conteúdo ao afirmar não saber se esses sentimentos realmente existiram. Tenta reforçar essa ideia dizendo que não há mais lembranças, mas já a descaracteriza, em seguida, ao

expor uma exceção, como se lê em *Jene me souviens plus de lavoix, sauf parfois de celle de l'adouceur avec la fatigue du soir*. As afirmações iniciais desse parágrafo são relativizadas na medida em que o conteúdo geral do romance compreende justamente tratar da relação de amor – e de ódio também, é certo – que uniu a família durante as dificuldades que atingiram a todos depois do trauma da barragem. Se a narradora nos diz que os deixa, já que estão mortos, não faz, na verdade, nada além do contrário disso ao trazê-los à vida por via da escrita que busca, em última instância, gravá-los tais quais as palavras que tão bem seleciona, para dividir com o seu leitor as angústias tão fundamentais que a rememoração de acontecimentos tão cruciais podem causar em um indivíduo. Entre afirmar e negar, resta-nos esse fluxo incontornável que a imagem do fluxo da água que segue ao sabor indescritível dos ventos tão bem ilustra. Mourão (1988) bem apontou essa característica do romance:

Ler Marguerite Duras: tarefa difícil e até mesmo desconfortável. Mergulhamos em águas muito densas, densas demais, nos perdemos na ambiguidade da escrita, na tênue identidade de seus personagens, na profusão de seus fantasmas obsessivos subtraídos de nós mesmos e de nossos pontos de referência, flutuamos num espaço limite entre a vida e a morte. (p. 199)

Essa ideia de flutuação proposta por Mourão (1988) pode ser profícua, se considerarmos os percursos acidentados que a narrativa d'*O Amante* apresenta. Não é possível estabelecer uma linha de continuidade e de sequencialidade, dados os constantes retornos aos mesmos conteúdos, as interrupções ocasionadas por fatos que vêm à memória e que são explanados sem o compromisso de fazê-los integrar-se a um discurso previamente organizado, o que é intensificado pelas muitas digressões que cobram da leitura do texto uma atenção redobrada por parte do leitor.

É importante notar, entretanto, que o fio narrativo não se rompe por completo. Pela maneira como é narrada – retornos aos mesmos conteúdos, repetições de cenas, planos narrativos entrecortados e oscilação entre o emprego da 1ª e da 3ª pessoa do discurso –, a história da menina de Saigon promove, sim, quase uma pulverização, mas que não resulta na impossibilidade de se reconhecer que se trata do discurso de uma mulher, já idosa, que recupera, ainda que de forma muito precária, as lembranças que se constituíram como fundamentais de determinado período da sua adolescência. Nada mais típico de Duras, se levarmos em consideração as ambiguidades e contradições inerentes à leitura d'*O Amante*, muitas já apontadas nesse trabalho.

Um dos exemplos mais relevantes dessas flutuações são as diversas digressões operadas na narração. Para além da sobreposição de planos narrativos, em que a narradora dilata o tempo e o espaço, dando saltos que podem ser associados às próprias flutuações inerentes ao acidentado discurso memorialístico (MOURÃO, 1988), alguns pontos da narrativa parecem se descolar da ação central referente à menina branca e voltar-se para figuras que não desempenham função aparente no conjunto da narrativa. É o caso das digressões que se concentram na presença de mulheres. Em meio à narração, aparecem longos parágrafos sobre Marie-Claude Carpenter, Betty Fernandez (pag. 79-85), sobre a mendiga louca (p. 106-108) e sobre a Dama (p. 109-112).

Esse comportamento pode ser observado com proximidade na presença surpreendente da figura da mendiga, conhecida como a Louca de Vinhlong. Essa mulher, presente em outros textos durasianos (ROY, 2012), aparece repentinamente, talvez suscitada pela visão da desfiguração da mãe da narradora, que não se assemelha mais àquela mulher que era antes, durante a infância, quando as duas se encontram uma última vez, no tempo em que a narradora já é adulta.

J'ai peuplé toute la ville de cette mendiante de l'avenue. Toutes les mendiants des villes, des rizières, celles de pistes qui bordaient le Siam, celles des rives du Mékong, je l'en ai peuplée elle qui m'avait fait peur. Elle est venue de partout. (...)

Elle est sur les talus des rizières qui bordent la piste, elle crie et rit à gorge déployée. (...) Elle reste devant le bungalow des jours et des jours (...) Puis une fois, voilà, elle se réveille au petit jour et elle commence à marcher, un jour elle part, allez voir pourquoi, elle oblique vers la montagne, elle traverse la forêt et elle suit les sentiers qui courent le long des crêtes de la chaîne de Siam. A force de voir peut-être, de voir un ciel jaune et vert de l'autre côté de la plaine, elle traverse. Elle commence à descendre vers la mer, vers la fin (...)

Et puis on la perd. Et puis on la retrouve encore. (...)

Un jour je viens, je passe par là. J'ai dix-sept ans. C'est le quartier anglais, les parcs des ambassades, c'est la mousson, les tennis sont déserts. Le long du Gange les lépreux rient. (p. 106-108)⁷³

⁷³ Povoei toda a cidade com aquela mendiga da avenida. Todas as mendigas das cidades, dos arrozais, das estradas que bordejavam o Sião, das margens do Mekong, povoei com aquela mendiga que havia me assustado. Ela vem de toda a parte. (...)

Ela está nos taludes dos arrozais que margeiam a pista, ela grita e ri a plenos pulmões. (...) Ela fica dias e dias na frente do bangalô (...) E aí um dia ela acorda de madrugada e se põe a andar, um dia ela parte, sabe lá por quê, dobra rumo à montanha, atravessa a floresta e segue as sendas que correm ao longo das cristas da cordilheira do Sião. De tanto ver, talvez, de tanto ver um céu amarelo e verde do outro lado da planície, ela atravessa. Começa a descer para o mar, para o fim. (...)

Depois a perdem de vista. Depois a reencontram. (...)

Um dia eu chego, passo por lá. Estou com dezessete anos. É o bairro inglês, os parques das embaixadas, época da monção, as quadras de tênis desertas. Ao longo do Ganges, os leprosos riem. (p. 74-75)

O aparecimento dessa mulher em meio à narração não só causa espanto, mas, acima de tudo, impõe a necessidade de não considerar a sua presença apenas sob o prisma dos movimentos involuntários da natureza inconstante da memória. Sua presença, é preciso admitir, promove uma sensação ainda mais nítida da força do fluxo de memória que vive a narradora. Por outro lado, em se tratando de uma mulher que se movimenta continuamente, podemos pensá-la como um dos meios através dos quais a narrativa ilustra os movimentos a que estão submetidas as metáforas representativas da memória no texto d'*O Amante*.

Essa hipótese ganha força se considerarmos que essa cena da mendiga retoma, com proximidade, uma das cenas protagonizadas por essa mesma personagem em outro romance de Duras, *Le Vice Consul*, publicado em 1965. Também as personagens desse livro são marcadas por trajetórias que atingem o cerne de suas experiências memorialísticas a partir da focalização de seus percursos. Nesse livro, dois planos narrativos se mesclam: uma jovem vagueia de sua terra natal, Battambang, até Calcutá, sofrendo uma perda progressiva de memória que a desprende da realidade. Paralela a essa narrativa, desenvolve-se a história da personagem-título, o Vice-Cônsul, marcada por um assassinato e pelo amor proibido pela esposa de um embaixador, Anne-Marie-Stretter. A jovem mendiga carrega em si uma ambiguidade fundamental dentro desse romance, posto que, se ela percorre (atravessa) vastas regiões para distanciar-se da sua realidade individual, ela é, ao mesmo tempo, representante de toda a miséria física e moral que a elite, da qual o Vice Cônsul faz parte, quer ignorar. Nesse sentido, em *O Amante*, o retorno a essa mulher no momento em que a narradora toma consciência da pobreza – material e afetiva – da mãe pode ser, em última instância, uma forma de salientar a condição quase degradante daquela que, antes, era a mulher corajosa que manteve, sozinha, sua família. Assim, em *O Amante*, a presença da mendiga cortando a narrativa pode ser explicada pelo paralelo que a narradora tenta estabelecer entre essa figura triste e sua mãe.

Passados os anos de adolescência e de formação acadêmica na França, mãe e filha voltam a se encontrar, e, para a narradora, a mulher que ela encontra não parece ser aquela da sua infância, a mãe que tanto lutou para recuperar-se do endividamento, sempre à beira de um colapso nervoso que lhe roubava todas as forças. Possivelmente, para dar forma a essa imagem, o movimento memorialístico é o de busca por uma comparação que pudesse explicar qual é a visão que se tem agora, no presente da narração, encontrando na mendiga um elemento comparativo satisfatório. Entretanto,

essa leitura imediata não pode esgotar a riqueza da imagem elaborada pela narradora e a sugestiva gama de sentidos que podemos extrair dali.

Em primeiro lugar, prestemos atenção na principal ação da Louca: ela se movimenta ininterruptamente, circula por diferentes espaços, surgida de um lugar que não é possível precisar e aparecendo em outros de forma súbita, na mesma linha do que acontece em nossa própria memória. Ela é tão instável e inconstante como o fluxo de pensamentos vivido pela própria narradora.

Em segundo lugar, uma análise atenta do núcleo semântico desse trecho do romance em que ela aparece nos oferece uma pista muito segura da forma como a narradora deseja que essa mulher seja percebida. Não se trata de explicar como ela é, nem de esclarecer que condições a levaram a esse estado. Trata-se, sim, de privilegiar os movimentos e os lugares pelos quais ela circula. Já apontamos nos capítulos anteriores a importância que os locais têm para as metáforas da memória (ASSMANN, 2011) e, em especial, para a construção narrativa d'*O Amante*. É importante ressaltar, nesse sentido, a grande quantidade de nomes de lugares que aparece no trecho, assim como as formas verbais que confirmam a ideia de movimento, estabelecendo, imediatamente, como ponto de comparação a própria referência à história da menina branca, ao trazer à baila as metáforas tão caras à representação da memória em Duras, destinadas a dar corpo ao fluxo de memória associado aos movimentos de travessia, de fluxo ininterrupto e de vagar a esmo. Assim, as palavras *avenue, villes, rizières, pistes, rives, montagne, forêt, sentiers, crêtes, chaîne, plaine* etc. são importantes indicativos – continuamente explorados na constituição das outras cenas fundamentais do romance e retomados nessa, mas com outra personagem em ação – que mostram que, na elaboração da figura da mendiga, eles também se tornam símbolos da natureza da memória, sobretudo no que ela tem de constante e circular, como o léxico empregado nessa cena nos autoriza a afirmar.

Além disso, muitas dessas paisagens aparecem frequentemente no texto, como as avenidas de Saigon cruzadas pela limusine do jovem chinês, os arrozais e as margens do Mekong que tantas lembranças trazem à narradora, a floresta, sendo ela mesma uma metáfora da memória, com seus caminhos desconhecidos e, sobretudo, o mar, imagem que propositalmente finaliza a descrição dos lugares por onde a mendiga transitou e que retoma diretamente a força de significado que esse elemento apresenta na representação do discurso memorialístico no romance.

Outro ponto de grande importância são os verbos, os quais tornam ainda mais notórias as referências aos movimentos de travessia e de vagar a esmo que identificamos no romance. Atentemos para os verbos que descrevem os movimentos dessa mulher: *est venue, reste, commence à marcher, oblique, traverseesuit*, ou mesmo os verbos que são utilizados para descrever o que se associa às suas ações: *bordaient, courent, perd, retrouve*. Em todos eles, podemos identificar dois dos movimentos que propomos na nossa análise, *travessia* e *vagar a esmo*. Os verbos cujos significados se aproximam de “atravessar” estão presentes no trecho citado e replicam as ações feitas pela própria narradora, estabelecendo entre elas uma identificação que, se não é física, pode ser descrita como metafórica, pois se a Louca cruza todos esses espaços num movimento que não apresenta objetivo explícito, a narradora, de seu lado, ingressou, desde que atravessou de balsa, sozinha, o rio Mekong, numa travessia irreversível em busca de sua identidade e da compreensão sobre a importância que os fatos da adolescência ainda possuem na sua vida adulta. Nesse sentido, o par *verslamer, verslafin* adquire uma força imagética importante, posto que, se o *mer* (ou a água) pode ser uma representação da memória, o *fin* aponta para um duplo sentido. Poderia simplesmente significar desaparecimento ou término, mas, considerando todo esse contexto, poderia ser uma sugestão de intenção, ou mesmo de meta ou de objetivo, como se o que estivesse em curso não fosse apenas um caminho em direção a um fim, e sim um percurso cujo fim é ser, ele mesmo, uma forma de materializar linguisticamente as lembranças.

Se, como propomos, a digressão feita pela narradora para focalizar essa mulher é uma forma de tematizar os movimentos a que a memória está submetida, o movimento de vagar a esmo também é explicitado no último parágrafo da citação, com a mulher desaparecendo e reaparecendo na cena, sem que se possa explicar as causas dessas movimentações.

Assim como a própria narradora, na sua vontade de lembrar uma parte do passado, essa mulher torna-se, nesse sentido, um símbolo dessa busca, como se os espaços que ela percorre fossem os mesmos que a narradora cruza ao construir sua memória. A nosso ver, é evidente que a oscilação de movimentos entre o *atravessar* e o *vagar*, descritos na longa e agitada cena dedicada a essa mulher, faz referência à atividade memorialística que envolve ação de narrar e o conteúdo narrado.

Se a figura da Louca de Vinhlong invade a narração da menina, outra mulher também é colocada em cena. A Dama, personagem de outros livros de Duras

(LOIGNON, 2006; ROY, 2012), aparece em seguida ao trecho dedicado à mendiga. Entre essas duas partes, um parágrafo as separa, em um trecho em que a narradora retoma (*retorna, repete*) o que já narrou sobre si mesma, com o acréscimo de que faz uma avaliação, de teor moralista, sobre a sua condição de *petiteprostituée*, e define a mãe e os irmãos como uma *famille de voyousblancs*.

Esse é um dos momentos mais movediços da narração. A linha narrativa parece interrompida e referências, aparentemente aleatórias, invadem a narração, tratando de figuras que não fazem parte do conjunto de personagens que fazem parte da história, mas que oferecem à narradora uma riqueza de conteúdos que nos obriga a acompanhar esses movimentos da sua memória, ficando todos, narradora e leitor, à deriva, em busca de um sentido para o cruzamento dessas várias vozes em momento tão crucial da narração, o período que antecede a ida da menina para a França. Chalonge (2005) percebeu que esses procedimentos que retardam o desenrolar dos acontecimentos são comuns nas narrativas durasianas, recurso que se realiza pela referência a objetos ou a personagens que não desempenham função constituinte dentro do texto: “elles [figures] nousrappellentlasource de ladigressionqui est de retarderl’apparition de lafin, ou dumoins, de faireoubliersoncaractèreinélucltable (...)” (p. 212).⁷⁴

Eis o trecho:

On commence, on commence ensuite à la voir près des décharges publiques dans les banlieues de Calcutta.

(...)

Nous sommes en escale à Calcutta. Une panne du paquebot de ligne. Nous visitons la ville pour passer le temps. Nous repartons le lendemain soir.

Quinze ans et demi. La chose se sait très vite dans le poste de Sadec. (...) La pauvre enfant. Ne croyez pas, ce chapeau n’est pas innocent, ni ce rouge lèvres, tout ça signifie quelque chose, ce n’est pas innocent, ça veut dire, c’est pour attirer les regards, l’argent. Les frères, des voyous. (...) Famille de voyous blancs.

La dame on l’appelait, elle venait de Savannaket. Son mari nommé à Vinhlong. (...)

Cela se passe bien le quartier mal famé de Cholen, chaque soir. Chaque soir cette petite vicieuse va se faire caresser le corps par un sale chinois millionnaire. (...)

La dame est sur la terrasse de sa chambre, elle regarde les avenues le long du Mékong, je la vois quand je viens du catéchisme avec mon petit frère. La chambre est au centre d’un grand palais à terrasses couvertes, le palais est au centre du parc de lauriers-roses et

⁷⁴ Elas nos relembram a fonte da digressão que é de retardar a aparição do fim, ou, ao menos, de fazer dissipar seu caráter inevitável. [tradução nossa]

de palmes. La même différence sépare la dame et la jeune fille au chapeau plat des autres gens du poste. De même que toutes les deux regardent les longues avenues des fleuves, de même elles sont. Isolées toutes les deux. Seules, des reines. (p. 108-111)⁷⁵

Diante da troca acentuada de focalização de cena e da oscilação da voz narrativa – a narradora fala sobre as duas mulheres e sobre si mesma, assumindo ora a 1ª, ora a 3ª pessoa do discurso –, resta-nos acompanhar as reviravoltas e os percursos inconstantes da memória da menina. Se a presença da Louca pode ser entendida como uma digressão, algo motivado pela terrível visão da mãe envelhecida, movimento justificado pelo próprio comportamento da memória, a presença da Dama não parece ser apenas resultado de um estímulo, ou de um lance de memória. O trecho dedicado à mendiga é contínuo, sem intercalações com outras lembranças, cortando o fluxo narrativo que vinha sendo desenvolvido, quando a narradora contava sobre o último encontro com a mãe. No caso da Dama, temos uma configuração narrativa distinta, na medida em que a narradora procura estabelecer certo paralelo entre a história de amor dessa mulher e a sua própria.

Para a Dama, há ainda o desenvolvimento de pontos centrais de sua história, ainda que de forma sintética e rápida, o que não acontece com a cena da mendiga. Esses pontos esclarecem sobre a sua origem, sua condição de mulher casada com um homem de certa posição social e econômica e a paixão avassaladora que produziu em um jovem administrador da colônia, o qual se suicidou por causa da impossibilidade de

⁷⁵ Então começam, em seguida começam a vê-la perto dos depósitos de lixo nos arredores de Calcutá. (...)

Fizemos escala em Calcutá. Uma pane no pacote. Visitamos a cidade para passar o tempo. Partimos na noite seguinte.

Quinze anos e meio. A coisa se espalha no posto de Sadec. (...) A pobre menina. Não acreditem nisso, esse chapéu não é inocente, nem esse batom na boca, tudo isso significa alguma coisa, não é inocente, quer dizer, é para atrair os olhares, o dinheiro. Os irmãos, uns vagabundos. (...) Família de vagabundos brancos.

A Dama, como diziam, vinha de Savannakhet. O marido nomeado para Vinhlong. (...)

Isso se passa no bairro malvisto de Cholen, todas as noites. Todas as noites essa pequena depravada vai deixar que um chinês milionário sujo acaricie seu corpo. (...)

A dama está no terraço de seu quarto, olha as avenidas ao longo do Mekong, vejo-a quando volto do catecismo com meu irmão mais moço. O quarto fica no centro de um grande palácio com terraços cobertos, o palácio fica no centro do parque de palmeiras e loureiros-rosa. A mesma diferença separa a dama da moça de chapéu masculino das outras pessoas do posto. Tal como olham ambas as longas avenidas dos rios, são ambas iguais. Isoladas, as duas. Sozinhas, rainhas. (p. 75-77)

concretização desse amor, causando enorme escândalo na região. Dessa forma, a história de amor dessa mulher é alçada à condição de duplo narrativo da menina branca, no sentido de que a menina vive igualmente uma história de amor proibido, num ambiente exótico e submetido a normas sociais que dividem brancos franceses e nativos em classes naturalmente excludentes.

Como podemos observar no longo excerto citado, a estratégia narrativa que materializa essa comparação é a alternância da focalização entre a história da Dama e a da narradora, também marcadas textualmente pelos espaços entre os parágrafos, produzindo movimentos de idas e vindas que se assemelham ao movimento de uma embarcação cujo percurso está à mercê da força dos ventos e da maré. Assim como um barco em alto-mar (e o mote que antecede a entrada da voz da narradora é justamente um *paquebot* ancorado em Calcutá), a memória que nos narra essas histórias parece estar também sob o regime do vagar e do perambular, impondo ao leitor a mesma condição, como se estivéssemos circulando entre esses fragmentos, em busca de sentidos, da mesma forma que a narradora o faz.

É digno de nota observar ainda que, se o suicídio do jovem apaixonado pela Dama causou uma repercussão terrível na sociedade, a menina também apresenta sobre si mesma uma avaliação moral rigorosa, posição que pode ter sua origem em opiniões alheias, ou no que ela tinha em sua própria consciência, mesclada ao que ouvia de outros. Admitindo que, pelo menos até o momento de sua partida, sua relação com o jovem chinês se aproxima muito mais de uma prostituição velada do que de um caso de amor proibido, estabelece-se novamente um paralelo entre as duas tristes histórias de amor.

Apontados todos esses movimentos da narrativa, não é difícil reconhecer que a natureza imprevisível da memória é tematizada no texto durasiano, tanto em seus aspectos linguísticos quanto na elaboração de imagens que se propagam pelo texto. Essa condição obriga o leitor a aliar-se à narradora, não podendo, como ela própria, evitar a sensação de vagar diante dessa torrente de situações, informações, imagens e sugestões que dão a *O Amante* características pautadas na ambiguidade e na duplicidade de sentidos, apontadas por nós desde o início de nossa análise.

Por outro lado, não é demais reforçar que a própria memória, em seus movimentos constantes de retornos a mesmos conteúdos, se caracteriza por um comportamento avesso a apontamentos definitivos (FREUD, 2016). Essa natureza contribui para a identificação do movimento de vagar a esmo no romance de Duras. A

isso, é preciso acrescentar que, em conjunto com os movimentos de travessia e transgressão, e ainda considerando o conteúdo do texto e as propostas de interpretação que colocamos neste e nos capítulos anteriores, a memória que a menina branca deseja narrar poderia simbolizar também a sua impotência diante de algo que lhe é maior, invocada pela poderosa imagem da barragem diante do Pacífico. É como se a travessia, ou a fotografia jamais tirada, nunca pudesse, ou nunca tivesse, sido completada, deixando a narradora, e o leitor, a vagar por esses acontecimentos que não se deixam fixar totalmente.

Ainda com base na ideia de flutuação, que se conjuga à de vagueza, podemos pensar também na importância do movimento das águas ao propormos a observação do movimento do vagar a esmo. Já tratamos, no primeiro capítulo, da relação entre o fluxo memorialístico e fluxo das águas de um rio (WEINRICH, 2001). Assim, é possível pensar que a circulação ininterrupta sobre os mesmos conteúdos aponta, de certa forma, para o movimento de vagar a esmo a que está sujeita a narradora diante do fluxo que lhe ocorre e que ela, bravamente, busca textualizar em sua memórias.

Essa vagueza garante ao leitor uma posição compartilhada com a narradora, posto que nem ela e, em menor grau, nem o leitor conseguem organizar imediatamente o mundo que se coloca diante de seus olhos. É o esforço de interpretação que dá ao leitor a possibilidade de comungar da condição da narradora do texto durasiano, diante da tentativa, evidentemente não gratuita, de tentar driblar todas as formas de reducionismo que poderiam ser atribuídas à rememoração proposta no texto d'*O Amante*.

3.2. Espaço

Na virada do século XIX para o XX, vimos uma popularização de narrativas que tinham como pano de fundo certas regiões do Oriente, sobretudo aquela onde se localiza a antiga Indochina. Em razão dos processos de colonização impostos pelos países europeus a essas regiões do globo, foi inevitável que a literatura da época absorvesse e retratasse o fascínio que essas paisagens produziam no imaginário europeu, tendo em vista que os referidos espaços se caracterizam, sobretudo, pelo exotismo (LOIGNON, 2006).

Embora Marguerite Duras situe boa parte de suas histórias nesses espaços, levando os estudiosos a dividirem sua obras em ciclos, como o *ciclo da Índia* e o *cicloda Indochina*, do qual *O Amante* faz parte (LOIGNON, 2003), ela não se rende à visão exótica e estereotipada que muitos romances e narrativas que tinham essa região como cenário apresentavam. Ainda que não possa fugir completamente de certo exotismo, em *O Amante*, vemos, ao contrário, um trabalho linguístico sofisticado em que a narradora durasiana, mesmo que por via de um discurso fragmentado como é o do texto memorialístico, consegue tratar da força que a paisagem vietnamita exerce sobre a vida cotidiana dos colonos franceses.

Assim, em pequenos fragmentos, certos aspectos da paisagem e da geografia de uma Indochina pobre e solitária vão tomando corpo ao longo da narrativa, graças ao poder de sugestão que a econômica descrição do texto de Duras oferece, e independente de ou em oposição a um eventual propósito do romance de produzir um retrato de uma paixão adolescente em cenário associado ao exotismo. Ainda que sejam poucas as referências aos locais, esses apontamentos conseguem forjar para o leitor a influência que a vida local tinha sobre o cotidiano dos colonos e da família da narradora (LOIGNON, 2006).

É Correa (2013) quem nos alerta para a potência que o texto d'*O Amante* adquire, quando lido pela perspectiva da influência da língua vietnamita, o que leva a narrativa a incorporar a beleza e o poder que esse cenário possui na concretização da literatura produzida por Duras. Segundo essa estudiosa, uma das formas em que essa “mestiçagem”, como ela define, se processa é pelo uso do substantivo e do adjetivo como núcleo da frase, com o acréscimo, sugerimos, da opção pelas frases curtas, separadas ora por vírgulas, ora por pontos finais. Ao caracterizar os espaços por onde as personagens circulam, a narradora assim os retrata:

J'ai quinze ans et demi, il n'y pas de saisons dans ce pays-là, nous sommes dans une saison unique, chaude, monotone, nous sommes dans la longue zone chaude de la terre, pas de printemps, pas de renouveau. (p. 11)⁷⁶

⁷⁶ Tenho quinze anos e meio, esse país não têm estações, vivemos numa estação só, quente, monótona; vivemos na longa zona quente da terra, sem primavera, sem renovação. (p. 08)

C'est donc pendant la traversée d'un bras du Mékong, sur le bac qui est entre Vinhlong et Sadec dans la grande plaine de boue et de riz du sud de la Cochinchine, celle des Oiseaux. (p. 17)⁷⁷

Reparemos que, nos dois trechos, a ideia de movimento, sugeridas pelas palavras *quinze ansetdemi, pendant etraversée*, vem atrelada ao seu contrário, a imobilidade. Se ela está com quinze anos e meio, atravessando uma fase seminal da sua vida, atingida por todas as transformações que a adolescência traz, o cenário em seu entorno se opõe a isso, não oferecendo perspectivas de mudança ou de transformação. Tudo o que a rodeia é uma vasta paisagem plana que permanece sempre a mesma, como se fosse um duplo representativo da falta de alternativas para uma vida diferente daquela que se oferece. É nesse sentido que Loignon (2006) afirma:

L'Indochine est aussi un pays de mort. Ainsi, ce n'est pas seulement parce que la mort y est fréquente, mais parce que le pays tout entier semble suivre un rythme naturel mortifère. (...) Cette absence de renouveau, de renaissance souligne la fatalité qui pèse sur la vie des êtres sous de telles latitudes. (p. 81-82)⁷⁸

Com base nisso, não podemos deixar de tratar da importância desses lugares para a composição do movimento de vagar a esmo. Lembremos que a paisagem é sempre associada à falta de renovação e à monotonia. As planícies, as plantações de arroz e as margens do rio Mekong, citadas diversas vezes ao longo do texto, aparecem sempre sob um olhar turvado, que não consegue precisar as delimitações de cada um. Esses locais não apresentam mudanças e fazem com que as personagens acompanhem esse ritmo, não lhes dando opção de mudanças. São lugares que parecem fixados em um determinado momento e, por conseguinte, aprisionam as personagens em suas dimensões. Assim, vemos a menina sendo impelida a seguir o destino das mulheres da colônia (casamento, família), os irmãos sem grandes perspectivas de trabalho, o jovem chinês fadado a casar-se para manter a herança familiar, a cruel solidão da mãe viúva. Em seu entorno, tudo segue como se as personagens estabelecessem para si mesmas o

⁷⁷ É, portanto, durante a travessia de balsa de um braço do Mekong entre Vinhlong e Sadec, na grande planície de lodo e arroz do sul da Cochinchina, a planície dos Pássaros. (p. 13)

⁷⁸ A Indochina é também um país de morte. Assim, não é somente porque a morte aí é frequente, mas porque o país inteiro parece seguir um natural ritmo mortífero. (...) Esta ausência de renovação, de renascimento sublinha a fatalidade que pesa sobre a vida dos seres sob tais latitudes. [tradução nossa]

ritmo ditado pela natureza local: “Jeregardelesfemmesdanslesrues de Saigon (....). Elles ne font rien, elles se gardent seulement (...). Elles attendent. Elless’habillentpourrien. Elles se regardent”. (p. 27) ⁷⁹. Em certo sentido, até de ruas de Saigon, confusas e tomadas por uma multidão, e mesmo o Mekong, sob o forte calor dessa parte do globo, confundem-se e tornam-se opacos sob a vista daquela que pretendia torná-los nítidos, mas que não pode ir além do que efetivamente consegue fazer: tentar recompô-los por via de fragmentos de memória, tanto no passado, quando circulou inúmeras vezes por esses espaços, quanto agora, no momento da narração, em que tenta revivê-los de memória.

Vemos, assim, que a ideia de um espaço exótico parece ser desconstruída pela contradição entre um cenário monótono e personagens que vivem ultrapassando os limites e as convenções, tanto geográficas quanto sociais, sobretudo mãe e filha. Se há, n’*O Amante*, a ideia de permanência, verificada na natureza, não podemos deixar de considerar essa outra face, a da impermanência. A partir da proposta de Chalonge (2005), que identificou uma poética do espaço nos romances durasianos, sobretudo aqueles que constituem o *Ciclo da Índia*, associando o caráter estático dos espaços com o dinamismo que marca a identidade das personagens principais, podemos pensar, a partir dessa configuração, que as personagens se chocam com a imobilidade que as cerca, que as obriga a vagar por esses espaços, os quais muitas vezes funcionam como um elemento de negação, como bem apontou Loignon (2006) ao afirmar que uma das visões a serem destacadas da Indochina d’*O Amante* é a da morte.

Chalonge (2005), inclusive, reconhece a presença dessa duplicidade nas personagens de Duras, relação que a estudiosa define como um paradoxo entre estatismo e dinamismo. Ela relembra que, “comme l’a noté H. Mitterand, à la différence du personnage qui ‘en son principe, est dynamique’, ‘le lieu est apparemment inerte’” (p. 100-101) ⁸⁰. Assim, se pensarmos que essa paisagem sempre foi associada a um exotismo positivo no imaginário popular, sobretudo o europeu, Duras o renega ao desconstruir a idealização exótica e sedutora, substituindo-a por um ambiente mais propício à falta de atividade do que a de ser percebido como uma inspiração à vida.

⁷⁹ Olho as mulheres nas ruas de Saigon (...). Elas não fazem nada, apenas se guardam (...). Elas esperam,. Elas se arrumam para nada. Elas se cuidam. (p. 19-20)

⁸⁰ “como notou H. Mitterand, à diferença da personagem ‘que é em si dinâmica’, ‘o lugar é aparentemente inerte’” [tradução nossa]

Essa ideia se confirma muitas vezes nas palavras da narradora, quando ela nos informa que “les plantes sont mortes de chaleur”, (p. 56) e “c’est un lieu de détresse, naufragé” (p. 56)⁸¹.

É por esses cenários que as personagens d’*O Amante* circulam, movimentam-se, vagam. Acreditamos na presença dessa ambiguidade também porque esses locais colocam sempre em paralelo a permanência, que a expressão *pas de renouveau*⁸² já instaura logo nas primeiras páginas do livro, e o seu contrário, a impermanência, representada, uma vez mais, pela imagem do fluxo do rio que atualiza a metáfora da memória no texto. Em outras palavras, a face oposta dessa natureza morta é a do rio que corre tranquilo, mas que tem em seu interior uma corrente incontrolável, ilustrando, como vimos anteriormente, a ideia de que a memória possui esse mesmo comportamento. A percepção da leitura não foge a esses mesmos movimentos que orientam as personagens, pois estamos também envolvidos por essa duplicidade significativa que nos obriga a vagar pelos meandros das memórias da menina branca, tal qual o leitor pelos bosques da ficção, como nos ensinou Umberto Eco (1994).

É pelo discurso da mãe que a menina encontra a melhor descrição da beleza e da ambiguidade que o espaço representa na construção da sua narrativa:

Ma mère me dit quelquefois que jamais, de ma vie entière, je ne reverrai des fleuves aussi beaux que ceux-là, aussi grands, aussi sauvages, le Mékong et ses bras qui descendent vers l’océan, ces territoires d’eau qui vont aller disparaître dans les cavités des océans. (p. 17)⁸³

A riqueza das imagens desse trecho confirma a duplicidade para qual estendemos um olhar atento: a expressão *territoires d’eau* reúne elementos contrários (terra e água) para, a nosso ver, simbolizar a característica fundamental da ação das personagens em *O Amante*, como já havia observado Chalonge (2005). Se o cenário (*territoire*, ou o que permanece) é inerte, quem circula por eles tenta fluir (*eau*, ou o que se movimenta),

⁸¹ As plantas morreram de calor. (p. 40)

É um lugar de angústia, naufragado. (p. 40)

⁸²(...) nous sommes dans la grande zone chaude de la terre, pas de printemps, pas de renouveau, p. 11 (nós vivemos na longa zona quente da terra, sem primavera, sem renovação, p. 08)

⁸³ Às vezes minha mãe me diz que nunca, em toda a minha vida, voltarei a ver rios tão belos, tão grandes, tão selvagens, o Mekong e seus braços que descem para os oceanos, esses territórios de água que vão desaparecer nas cavidades dos oceanos. (p. 13)

mesmo que esse fluir, em determinadas circunstâncias e para algumas das personagens, não ultrapasse um vagar sem sentido, uma volta sempre ao já conhecido que não se pode superar.

Essa questão nos reporta às duas imagens fundamentais do romance: a do fluxo do rio Mekong, na cena da travessia, e a da invasão das terras inférteis pelo Pacífico. Se os locais são monótonos e as personagens tentam superar a mera circulação por eles, a cena da travessia e a cena da destruição da barragem se constituem, de forma ironicamente lírica e mortal, como inconformismo e luta contra o estado inerte da vida que se apresentava, sobretudo, para mãe e filha. As duas mulheres enfrentam, cada uma à sua maneira, a imobilidade, simbolizada pelo espaço inerte da região, no sentido de que agem e ousam alterar uma ordem instituída em busca de um sonho – para uma, o conforto financeiro, para a outra, a vida de escritora – que seus pares insistem em lhes negar. Igualmente de forma ambígua, os resultados alcançados pelas duas se opõem, entre fracasso e sucesso. Porém, mesmo que suas lutas individuais tenham tido consequências opostas, mãe e filha se igualam nessa busca.

E, por fim, é preciso observar ainda que a presença econômica das descrições – por vezes, apenas com menção a expressões topográficas, como vimos nos trechos que escolhemos como exemplo –, é justificada também pelo fato de que não há registros desses locais na infância da narradora. Não podemos esquecer que as fotografias dessa época eram apenas dos filhos: “Elle[a mãe]nefaisait jamais de photos de lieux, de paysages, rien que de nous, ses enfants (...)”, (p. 116)⁸⁴. Dessa forma, há a necessidade de se tratar desses lugares, construí-los, mas não como pano de fundo de um lugar distante e cheio de mistério, e sim como se eles fossem quase um participante do enredo, com um papel na constituição da narrativa, como nos explica Assmann (2010), quando comenta que a recordação:

(...) aponta para a possibilidade de que os locais possam tornar-se sujeitos, portadores da recordação e possivelmente dotados de uma memória que ultrapassa amplamente a memória dos seres humanos. (p. 317)

E, considerando a importância que o rio Mekong e a destruição da barragem impuseram à vida da família da narradora, falar dos locais de recordação pode ser, de acordo com essa perspectiva, uma busca, ainda que submetida ao mesmo vagar da

⁸⁴ Ela nunca tirava fotos de lugares, de paisagens, nada além de nós, os filhos (...). (p. 81)

personagem por essas diferentes esferas, para dar forma à experiência traumática que se coloca como a face escondida e incompreendida das imagens que se busca recuperar. Assmann (2011) também lembra que o “local traumático preserva a virulência de um acontecimento que permanece, como um passado que não se esvai, que não logra guardar distância” (p. 350). Por essa ótica, o movimento de vagar a esmo investe-se desse significado, na medida em que observamos que também a tentativa de atualizar as ações sobre esses locais e o desejo de reconstruí-los na narração, é instável, estando sempre sob a influência dos mecanismos que colocam no mesmo plano, como polos opostos que se atraem, a lembrança e o esquecimento.

3.3. Discurso

Um dos trechos que melhor exemplifica a ideia do movimento de vagar a esmo no plano discursivo d’ *O Amante* é o que reproduzimos abaixo:

L’histoire de ma vie n’existe pas. Ça n’existe pas. Il n’y a jamais de centre. Pas de chemin, pas de ligne. Il y a des vastes endroits, où l’on fait croire qu’il y avait quelqu’un, ce n’est pas vrai il n’y avait personne. L’histoire d’une toute petite partie de ma jeunesse je l’ai plus ou moins écrite déjà (...). (p. 14)⁸⁵

A primeira questão a ser observada é a vagueza de sentido estabelecida pela contradição entre a ação de narrar e o que se narra. A declaração da inexistência de uma história está inserida num texto que se realiza justamente pela ação contrária: contar uma história. Se o parágrafo se compõe de uma informação que nega a própria razão de ser da escrita, a narradora relativiza o que diz, apontando que escrever sobre o conteúdo que deseja falar não é novidade, fez parte do passado. Assim, logo nas primeiras páginas do romance, encontramos diversos exemplos que confirmam a presença do movimento de vagar a esmo entre afirmar e negar o que se narra.

⁸⁵ A história da minha vida não existe. Ela não existe. Nunca há um centro. Nem caminho, nem linha. Há vastos lugares em que é de se crer que houvesse alguém, não é possível que não que não houvesse ninguém. A história de uma minúscula parte de minha juventude, já a escrevi mais ou menos (...). (p. 11)

Esse movimento de ir e vir pode ser identificado também no jogo pendular que compõe essa descrição, oscilando entre afirmar e negar imediatamente o que se afirmou (*n'existe pas /existe, il n'y a pas/ il y a*) e, sobretudo, na oposição que se estabelece entre a primeira e a última frases da citação, em que a narradora diz que sua história não existe, para, em seguida, afirmar que já tratou dela anteriormente.

A declaração sobre a inexistência de uma história produz confusão, impossibilitando, num primeiro momento, que se estabeleça qualquer organização dos fatos e do conteúdo que começam a ser narrados. Porém, ao contrário do que afirma, a narradora se dedica a narrar, sim, uma história, cujo fio narrativo, ainda que frágil e tênue, pode ser identificado no desenrolar da história de amor e de separação que marca a relação da jovem com o rico chinês e com a família. A peculiaridade do texto d'*O Amante* reside na forma escolhida para a narração, composta pelas memórias de uma narradora que não confia, ela mesma, no que consegue dizer, ou desdizer.

Além disso, não podemos esquecer que escrever memórias se apoia na liberdade de composição e livre associação que caracterizam esse tipo de discurso (FREUD, 2014), em que, como vemos, a ideia do movimento de vagar a esmo também pode servir como forma de representação. Dessa forma, ao dizer que não há caminho ou linha, apenas vastos lugares, a narradora reforça a ideia de que a leitura não vai percorrer linearmente uma série de acontecimentos concatenados entre si, mas produzir movimentos que transitem por espaços, simbólicos ou não, à procura de formalização.

Outra imagem que está na abertura do romance e associa-se à presença do vagar a esmo é o processo de envelhecimento que a narradora identifica em seu rosto, de forma precoce e imprevista:

Très vite dans ma vie il a été trop tard. (...) A dix-huit ans j'ai vieilli. (...) Ce vieillissement a été brutal. Je l'ai vu gagner mes traits un à un, changer le rapport qu'il y avait entre eux, faire les yeux plus grands, le regard plus triste, la bouche plus définitive, marquer le front de cassures profondes. Au contraire d'en être effrayée j'ai vu s'opérer ce vieillissement de mon visage avec l'intérêt que j'aurais pris par exemple au déroulement d'une lecture. (p. 09-10)⁸⁶

⁸⁶ Muito cedo foi tarde demais em minha vida. (...) Aos dezoito envelheci. (...) Esse envelhecimento foi brutal. Eu o vi ganhar meus traços, um a um, mudar a relação que existia entre eles, aumentar os olhos, entristecer o olhar, marcar a boca, imprimir profundas gretas na testa. Ao invés de assustar, acompanhei a evolução desse envelhecimento do meu rosto com o interesse que teria, por exemplo, pelo desenrolar de uma leitura. (p. 07-08)

Reparemos na ambiguidade que inicia o parágrafo e que reforça o movimento de vagar que a narradora deseja ver estendido também à ação do leitor diante do texto. A fusão da ideia de precocidade e envelhecimento – aliás, bem recuperados pela tradução de Bottmann – começam a dar sentido à afirmação que foi feita à narradora acerca do seu rosto devastado, no parágrafo que inicia o romance. Todas as marcas e as rugas que compõem a forma que esse rosto tem no presente da narração, e que são resultado de um movimento prematuro de envelhecimento, que a expressão *unàun* põe em evidência, contêm a matéria que se deseja narrar. Certamente, a ideia de associar a visão desse rosto dilacerado por linhas de expressão à leitura de um texto pretende anunciar ao leitor que a história que virá não segue uma sequência. O tecido narrativo se apresentará, na verdade, como um meandro, formando diversas linhas que não garantem um percurso estável, mas se oferecem para a exploração dos seus desenhos, sob a força do que a memória conseguir (ou desejar) recuperar.

Podemos pensar nessa imagem do rosto enrugado como uma metáfora do próprio texto memorialístico, cujas palavras não podem ser entendidas em termos de sequencialidade. Lembremos que os tempos da narração (sobretudo quando a narradora opõe a menina à mulher do rosto devastado) se cruzam continuamente ao longo do texto. Os múltiplos fragmentos que se seguem uns aos outros ao longo do romance, as diversas digressões e os reduzidos apontamentos históricos, sobretudo aqueles ligados às guerras, com o acréscimo de que a dúvida e a incerteza recaem sobre todos eles, produzem essa sensação de vagar por fragmentos de lembranças, condição que acompanha a leitura do texto durasiano do início ao fim. Não podemos deixar de identificar ainda que há uma temporalidade que se concentra compulsivamente no momento original, a cena da travessia, que se comportará como o prisma através do qual todos os acontecimentos serão observados, com a narradora voltando a ele diversas vezes.

A materialização desse texto, por onde narradora e leitor podem vaguear, está no reconhecimento de que a ideia fundamental é que a história da menina não se prende a lugares, mas a travessias e passagens, ao *atravessar*, *ultrapassar* e *vagar* por tempos e por espaços. Dentro deles, sua memória transita, sem centro e sem referências assertivas de tempo e lugar, buscando retratar, da forma como pode, a parte mais essencial, a travessia iniciática, no dia do encontro com o jovem chinês, sobre a balsa, no Mekong.

É por essa perspectiva que podemos entender a razão pela qual a narração não se atém a ordenações físicas e temporais, nem trata com clareza as fronteiras espaciais

(recuperando a visão que a narradora tem das margens do Mekong: “les rivessont effacées, le fleuve paraît rejoindre l’horizon”, p. 30)⁸⁷. Os diversos saltos espaciais e temporais produzem confusão e retardam o ritmo da leitura, como se a narração obrigasse o leitor a participar da mesma situação frágil da narradora, diante da dificuldade da rememoração. Também Chalonge (2005) observou que

le lecteur est alors transporté d’un lieu à un autre sans que le passage soit décrit. Cette ellipse (qu’on pourrait qualifier de *spatiale* à la manière dont elle est habituellement dite temporelle) renvoie à la liberté que l’auteur possède de juxtaposer les différents sites de sa fiction (...). (p. 204)⁸⁸

Assim, vemos que a sobreposição de planos narrativos, em que tempo e espaço se comprimem e se dilatam, faz com que a narradora vagueie por suas dimensões, numa história em que se fundem, num único conjunto indissociável, a mulher do rosto devastado, a mulher emancipada que atravessou o continente e, principalmente, a menina branca da balsa sobre o Mekong.

Além disso, pensemos que a própria organização do texto, sem divisão em capítulos, apenas com espaços entre parágrafos, colabora para essa sensação de vagar a esmo que é enfrentar os fragmentos que se sucedem ao longo do romance e que nos desafiam a buscar o estabelecimento de relações, mas que, ao final da leitura e sob um olhar atento e investigativo, garantem uma visão plena e recompensadora do texto de Duras.

Por fim, gostaríamos de comentar uma última questão que se inter-relaciona com o movimento de vagar a esmo. A peculiaridade da escrita em *O Amante*, que não permite que a filieemos às ou a identifiquemos com as propostas que os aparatos teóricos nos oferecem, leva o leitor a experimentar o desejo durasiano de não pertencer a nenhuma corrente ou movimento artístico. Diouf (2014) entendeu essa característica como um não-alinhamento das obras da autora francesa a classificações literárias, movendo-se audaciosamente entre os gêneros. Entre nós, muitos estudos analisaram *O Amante* à luz de perspectivas teóricas voltadas para a problemática dos gêneros,

⁸⁷ as margens se apagam, o rio parece chegar ao horizonte (p. 22)

⁸⁸ o leitor é então transportado de um lugar a outro sem que a passagem seja descrita. Esta elipse (que se poderia qualificar como *espacial* da mesma maneira que ele é habitualmente chamada de temporal) devolve à liberdade que o autor possui de justapor os diferentes lugares de sua ficção (...). [tradução nossa]

principalmente no que se refere à autobiografia e à memória. Ainda que não seja nosso objetivo discutir detidamente a farta produção crítica sobre essa questão, não podemos deixar de identificar a sugestão de vagar a esmo no que Diouf definiu como uma vontade inerente à obra de Duras de exercer o direito de não-ser e não-estar submetida a classificações e filiações de qualquer tipo. A própria autora ajudou a alimentar essa discussão, ora afirmando, ora negando o conteúdo autobiográfico do texto, ainda que a definição que apareça no livro seja *roman*. Para Blot-Labarrère (2002), é impossível delimitar ou indicar fronteiras entre vida e escritura em Duras, dado que a sua literatura se realiza justamente num amálgama particular e indefinível destas duas dimensões.

Essas questões nos permitem pensar que o investimento na elaboração de um texto marcado pela duplicidade de significados, seja no plano do conteúdo, seja no plano da expressão, assim como pela riqueza de imagens e de metáforas, como as que discutimos nesse trabalho, pode ser uma resposta irônica à crescente literatura de viés autobiográfico em voga na França na década de 1980 (DIUOF, 2014). Nada mais transgressor, bem ao gosto de Duras.

Referências Bibliográficas

Obras da autora

Em francês

DURAS, Marguerite. *Barrage contre le Pacifique*. Paris : Gallimard, 2007.

_____. *Écrire*. Paris : Gallimard, 1993.

_____. *L'Amant*. Paris : Les Éditions de Minuit, 2009.

_____. *L'Amant de la Chine du Nord*. Paris : Gallimard, 1991.

_____. *Le Vice Consul*. Paris : Gallimard, 1965.

Em português

DURAS, Marguerite. *Barragem contra o Pacífico*. São Paulo: Arx, 2003. Trad.: Eloisa Araújo Ribeiro.

_____. *Cadernos da guerra e outros textos*. São Paulo: Estação Liberdade, 2009. Trad.: Mário Laranjeira.

_____. *O Amante*. São Paulo: Cosac&Naify Portátil, 2012. Trad.: Denise Bottman.

_____. *O Amante da China do Norte*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992. Trad.: Ana Lúcia Rodrigues.

_____. *O Vice-Cônsul*. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1982. Trad.: Fernando Py.

Obras e demais referências sobre a autora

Em francês

ADLER, Laure. *Marguerite Duras*. Paris: Gallimard, 1998

ARMEL, Aliette. *Marguerite Duras et l'autobiographie*. Pantin : Le Castor Astral, 1990.

BLOT-LABARRÈRE, Christiane. “Paroles d’auteur. Les enjeux du paratexte dans l’oeuvre de Duras”. In : ALAZET, Bernard. *Écrire, réécrire Marguerite Duras. Bilan critique*. Paris : Minard, 2002. p. 9-42.

CHALONGE, Florence de. *Espace et récit de fiction – Le cycle indien de Marguerite Duras*. Villeneuve d’Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, 2005.

DIOUF, Mbaye. “L’*Amant* de Marguerite Duras: entre autographie et autofiction?”. In : www.revue-analyses.org. vol. 9, nº 2, 2014.

LOIGNON, Sylvie. *Marguerite Duras*. Paris : L’Hamarttan, 2003.

_____. *L’Amant (1984) – Marguerite Duras*. Paris : Hatier, 2006.

NOGUEZ, Dominique. “Il n’y a pas d’être plus fictif ou fictionnel qu’elle”. In : *Le Monde*, 2012. Disponível em: http://www.lemonde.fr/idees/article/2012/07/27/le-monde-hors-serie-marguerite-duras-entretien-avec-dominique-noguez_1739402_3232.html. Último acesso: fevereiro de 2017.

PINTHON, Monique. “Marguerite Duras et l’autobiographie: Le pacte de vérité en question”. Disponível em :<http://www.revue-relief.org>. Último acesso: 20 de fevereiro de 2016.

_____. “Marguerite Duras: une écriture à l’écoute du corps”. (2009). Disponível em :<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01658235/document> . Último acesso em março de 2018.

Em português

BAHIENSE, Andréa de C. M. “Literatura e memória em Marguerite Duras”. Rio de Janeiro: Revista Icarahy, 2009. Disponível em http://www.revistaicarahy.uff.br/revistahtml/numeros/2/dliteratura/Andrea_Bahiense.pdf. Último acesso: 20 de outubro de 2016.

_____. *Marguerite Duras: do romance autobiográfico à autoficção*. (2010). Disponível em http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?selec_t_action=&co_obra=197936. Último acesso: 15 de janeiro de 2016.

BESSIERE, Jean. Marguerite Duras 1970-1980 – Repetições da obra, figuras da encarnação: da dor à superação do negativo. In: AYER, M. & KUNTZ, M. C. V. (org.). *Olhares sobre Marguerite Duras*. Publisher: São Paulo, 2014. p. 15-20. Trad.: Maurício Ayer, M. C, V. Kuntz & Mary-Jô Zilveti.

BOGAERT, Sophie & CORPET, Olivier. Prefácio. In: DURAS, Marguerite. *Cadernos da guerra e outros textos*. São Paulo: Estação Liberdade, 2009. Trad.: Mário Laranjeira. p. 11-16.

BRANCO, Lúcia Castelo. Um rosto para Duras: a escrita, a puta e o feminino de ninguém. In: *Letra irredutível, M. D.* Revista da Escola Letra Freudiana. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2016. nº 48. p. 25-31.

COUTINHO, Ana Paula. Escrever entre ruínas: Marguerite Duras e a dor da memória. In: Libretos. 4/2015. p. 121-136.

CORREA, Adriana S. “*L’Amant*, de M. Duras: possibilidade de leituras outras ou da(s) literatura(s) potencializada (s)”. Brasília: Revista Cerrados, 2013. Disponível em <http://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/11187>. Último acesso: 20 de novembro de 2016.

FINGERMAN, Dominique. Marguerite Duras: desejo e gozo. In: AYER, M. & KUNTZ, M. C. V. (org.). *Olhares sobre Marguerite Duras*. Publisher: São Paulo, 2014. p. 38-40. Trad.: Maurício Ayer, M. C, V. Kuntz& Mary-Jô Zilveti.

FURTADO, Maria S. A & TROCOLI, Flávia. “Entre *Barragem contra o Pacífico* e *O Amante*: a travessia e o desejo”. Revista Graphos, 2013. Disponível em <http://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/graphos/article/view/16551>. Último acesso: fevereiro de 2017.

GOMES, Maria L. “Autoficção na obra de Marguerite Duras”. Revista de Estudos de Literatura, Cultura e Alteridade Igarapé, 2014. v. 3, nº 02. Disponível em <http://www.periodicos.unir.br/index.php/igarape/article/view/851>. Último acesso em 04 de dezembro de 2016.

KRISTEVA, Julia. A doença da dor: Duras. In: *Sol Negro – Depressão e Melancolia*. 2ª ed. Rocco: Rio de Janeiro, 1989. p. 199-231. Trad.: Carlota Gomes.

KUNTZ, Maria Cristina Vianna. “Marguerite Duras e o desejo de escrever em *O Amante*”. In: http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2016_1491489053.pdf. Último acesso: 12 de outubro de 2017.

LASCH, Markus V. “Chaque personne d’honneur choit de perdre sa conscience que de son honneur” ou sobre *O arrebatamento de Lol V. Stein*. In : LEITE, N. & AIRES, S. *Prática da Letra, Uso do Inconsciente*. Campinas: Mercado das Letras, 2016. p. 87-100.

MAGALHÃES, Clêuma de C. “O sujeito erótico feminino em *O Amante*, de M. Duras” (2015). Disponível em https://www.ucs.br/site/midia/arquivos/anais-seminario-mulher-literatura2015_2.pdf. Último acesso: 28 de novembro de 2016.

MELLO, Celina M. “A escritura corrente de Marguerite Duras” (1989).Disponível em <http://revistas.ufpr.br/letras/article/viewFile/19188/12486>. Último acesso: 20 de julho de 2016.

MOURÃO. Cleonice Paes Barreto. *L’Amant* – Memórias de um corpo de menina. In: *Caligrama*. Belo Horizonte. V 1. Out/ 1988. p. 111-123.

_____. “*O Amante*, de Marguerite Duras ou *O corpo criptográfico*”. In: Anais do Encontro de Estudos Românicos. p. 199-208. Disponível em: http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/anais_estudos_romanicos/article/view/7964/6900. Último acesso: 25 de março de 2018.

MÜLLER, Andréa C. Paraíso. Memória da leitura, memória da escritura. In: In: AYER, M. & KUNTZ, M. C. V. (org.). *Olhares sobre Marguerite Duras*. Publisher: São Paulo, 2014. p. 78-83.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. A imagem absoluta. In: *O amante*. São Paulo: Cosac&Naify Portátil, 2012. Trad.: Denise Bottman. p. 103-114.

_____. *O novo romance francês*. São Paulo: Buriti, 1966.

ROY, Karina C. *As Metamorfoses do triângulo: estruturas do relacionamento amoroso nos romances de Marguerite Duras*. (2010). Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8146/tde-17012011-134242/pt-br.php>. Último acesso: 05 de novembro de 2016.

_____. “Silêncio e Revelação na escrita de Marguerite Duras”. In: <http://seer.fclar.unesp.br/lettres/article/viewFile/6090/4557>. 2012. Último acesso em 10 de outubro de 2017.

SEABRA, Margarete R. S. *Uma escrita contemporânea em tradução. Marguerite Duras. L’Amant*. (2008). Disponível em <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8146/tde-11032009-172414/pt-br.php>. Último acesso: 02 de janeiro de 2016.

STARLING, Danielle Rezende. “A dor escreve Duras – A dor, a Letra e o Feminino em Marguerite Duras”. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/ECAP-9XHJWR>. Último acesso: 30 de maio de 2018.

SILVA, Maria L. B. “*O Amante*, de M. Duras ou a busca da escritura absoluta” (1989). Disponível em <http://seer.ufrgs.br/index.php/organon/article/view/39503/0>. Último acesso: 10 de agosto de 2017.

VICENTE, A. et alii. Leituras de uma escritura: *O Amante*, de Marguerite Duras. 1999. In: *Lettres Françaises*, n. 03. p. 29-40.

Demais referências

ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação – formas e transformações da memória cultural*. Campinas: Editora da Unicamp, 2011. Trad.: Paulo Soethe.

BRABANT, Georges P. *Chaves da Psicanálise*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1984. Trad.: Themira de Oliveira Brito e Vania Didier Contrucci.

CRETELLA Jr, José. *Dicionário Latino-Português*. 3ª ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1953.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Cia das Letras, 1994. p. 07-31. Trad.: Hildegard Feist.

FREUD, Sigmund. *Conferências Introdutórias à Psicanálise (1916-1917)*. São Paulo: Cia das Letras, 2014. Trad.: Sérgio Tellaroli.

_____. Além do princípio do prazer. In: *História de uma neurose infantil ("Homem dos lobos")*, *Além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920)*. São Paulo: Cia. Das Letras, 2010. Trad.: Paulo César de Souza. P. 120-178.

_____. *Lembrar, repetir, elaborar*. Disponível em: <https://psicanalisedownload.files.wordpress.com/2012/08/recordar2.pdf>. Último acesso: 18 de janeiro de 2016.

_____. *História de uma neurose infantil (1917-1920)*. São Paulo: Cia das Letras, 2010. Trad.: Paulo Cesar de Souza.

_____. *Romances familiares*. Disponível em: <http://www.freudonline.com.br/livros/volume-09/vol-ix-11-romances-familiares-1909-1908/>. Último acesso: 20 de dezembro de 2016.

_____. Totem e Tabu. In: *Totem e Tabu, Contribuição à História do Movimento Psicanalítico e outros textos (1912-1914)*. São Paulo: Cia das Letras, 2012. Trad. Paulo César de Souza. vol. 11. p. 07-176.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Limiar: entre a vida e a morte. In: *Limiar, aura e rememoração – Ensaio sobre Walter Benjamin*. São Paulo: Editora 34, 2014. p. 31-50.

_____. Verdade e memória do passado. In: *Lembrar, escrever, esquecer*. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2009. p. 39-47.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. São Paulo: Editora Objetiva, 2001.

LAPLANCHE & PONTALIS. *Vocabulário da Psicanálise*. São Paulo: Martins Fontes, 1997. Trad.: Pedro Tamen.

PEREIRA, Isidoro. *Dicionário Grego-Português e Português-Grego*. Braga: Livraria Apostolado da Imprensa, 1998.

ROBERT, Marthe. *Romance das origens, origens do romance*. São Paulo: Cosac & Naif, 2007. Trad.: André Telles.

Robert, Paul. *Le Nouveau Petit Robert*. Paris : Le Robert, 2010.

WARD, Ivan. *Castração*. São Paulo: RelumeDumará/Duetto, 2005. Trad.: Carlos Mendes Rosa.

WEINRICH, Harald. A linguagem do esquecimento. In: *Lete – Arte e crítica do esquecimento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001. P. 15-26. Trad.: Lya Luft.